media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Rolf F. Nohr, Herbert Schwaab u.a. (Hg.)

Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt

2012

https://doi.org/10.25969/mediarep/3742

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Nohr, Rolf F.; Schwaab, Herbert (Hg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT 2012 (Medien'welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur 16). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/3742.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
http://nuetzliche-bilder.de/bilder/wp-content/uploads/2019/04/MetalMatters_Onlineversion.pdf

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/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Rolf F. Nohr / Herbert Schwaab (Hg.)

Metal Matters
Heavy metal als Kultur und Welt

Medien' Welten
LIT

Rolf F. Nohr / Herbert Schwaab (Hrsg.)

Metal Matters

Medien ’ Welten
Braunschweiger Schriften zur Medienkultur,
herausgegeben von Rolf F. Nohr
Band 16
Lit Verlag Münster/Hamburg/Berlin/London

Lit

Rolf F. Nohr / Herbert Schwaab (Hrsg.)

Metal Matters
Heavy Metal als Kultur und Welt

Lit

Bucheinbandgestaltung: Tonia Wiatrowski / Rolf F. Nohr unter Verwendung
eines Konzertfotos (Die Apokalyptischen Reiter, Hellter Skelter Open Air Peine 2008)
© Johannes Giering,
Buchgestaltung: © Roberta Bergmann, Anne-Luise Janßen, Tonia Wiatrowski
http://www.tatendrang-design.de
Satz: Arne Fischer / Rolf F. Nohr
Lektorat: Myriam Pechan / Anne Kliche
2., unveränderte Auflage (2011 / 2012)

© Lit Verlag Münster 2011
Grevener Straße / Fresnostraße 2 D-48159 Münster
Tel. 0251-23 50 91 Fax 0251-23 19 72
e-Mail: lit@lit-verlag.de http://www.lit-verlag.de
Chausseestr. 128 / 129 D-10115 Berlin
Tel. 030-280 40 880 Fax 030-280 40 882
e-Mail: berlin@lit-verlag.de http://www.lit-verlag.de/berlin/

Die Onlineausgabe dieses Buches ist deckungsgleich mit der 2. Auflage der Druckversion.
Dei Onlineausgabe ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht-kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Unported Lizenz.(http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/deed.de)

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.ddb.de abrufbar.
ISBN 978-3-643-11086-2
Printed in Germany
Gedruckt mit Mitteln der HBK Braunschweig

Inhaltsverzeichnis

Rolf F. Nohr / Herbert Schwaab: Einleitung 9
Frank Schäfer: Notes on Metal 23

I. Ästhetik, Codes, Ethnografie

Fokussierung 39

Birgit Richard / Jan Grünwald: Verführer und Zerstörer – 43
mediale Bilder archaischer Männlichkeit im Black Metal

Julia Eckel: Kutte & Co – 55
Zur textilen SchriftBildlichkeit des Heavy Metals

Rainer Zuch: ›The Art of Dying‹ – 71
Zu einigen Strukturelementen in der Metal-Ästhetik,
vornehmlich in der Covergestaltung

Florian Krautkrämer / Jörg Petri: Horrormetaltypo – 87
Heavy Metal als Gestaltungsmittel.
Zum Verhältnis von Typografie, Metal und Horrorfilm

Tomislava Kosic: Heavy Metal als kulturelles System 109
nach der Dichten Beschreibung von Clifford Geertz

Sascha Seiler: Ästhetische Codierungen als Marketing-Instrument 125
und ihre Brüche: Die Band Kiss und das Ende der 70er Jahre

Herbert Schwaab: Heavy Metal Parodien 137
und ihre Beziehung zur (medialen) Realität des Metals

153 **Andreas Wagenknecht:** Das Böse mit Humor nehmen.
Die Ernsthaftigkeit des Black Metal und deren ironisierende Aneignung am Beispiel von Fanclips auf YouTube

II. Musikalität und Vollzug

165 **Fokussierung**

169 **Dietmar Elflein:** Die virtuose Kontrolle der (Ohn-)Macht –
Gedanken zur musikalischen Ästhetik des Heavy Metal

183 **Daniel Kernchen:** Virtuosität als Überlebensstrategie
und Publikumsmagnet

195 **Marco Lehmann / Reinhard Kopiez:** Der Einfluss der Bühnenshow auf die Bewertung der Performanz von Rockgitarristen

207 **Andreas Salmhofer:** Grindcore – eine ›extreme‹ Mutation des Metals?
Zur Diskursivierung des Grindcore

225 **Mathias Mertens:** Medienästhetische Überlegungen zur Luftgitarre

III. Metal vs. Moderne

243 **Fokussierung**

247 **Simon Maria Hassemer:** Metal-Alter.
Zur Rezeption der Vormoderne in Subgenres des Heavy Metals

263 **Sascha Pöhlmann:** Green is the New Black (Metal):
Wolves in the Throne Room, die amerikanische Romantik und Ecocriticism

279 **Jörg Scheller:** Vom Schrei zur Schreischule:
Heavy Metal als Paradessenz

Jan Leichsenring: »Wir fordern das Unmögliche«. Zur Formulierung und Funktion anti-moderner Topoi in einigen Metal-Subgenres 291

Rolf F. Nohr: »Music is the food of love«. Metal als transmoderne Sinnstiftung. 307

IV. Glocal Metal

Fokussierung 327

Franz Horváth: Protest, Provokation und Peer-Group-Bildung. Heavy Metal in Ungarn und seine Rezeption in Siebenbürgen in den 1980er Jahren 329

André Epp: Heavy Metal und Islam – ein Antagonismus? Zur Rezeption und Verbreitung des Heavy Metals in Staaten der MENA 343

Christian Krumm: »Auf einmal ist es explodiert« – Die Entstehung der Metalszene im Ruhrgebiet 357

Caroline Fricke: Heavy Metal in der DDR-Provinz 367

Imke von Helden: Glocal Metal Lokale Phänomene einer globalen Heavy Metal-Kultur 379

V. Politik und Kultur des Heavy Metal

Fokussierung 389

Marcus S. Kleiner / Mario Anastasiadis: Politik der Härte! Bausteine einer Popkulturgeschichte des politischen Heavy Metal 393

Christian Heinisch: Zwischen Kult und Kultur. Kontinuitätsbehauptungen im Heavy Metal 411

431 **Manuel Trummer:** Zerstörer, Trickster, Aufklärer.
Die Traditionsfigur Teufel im Heavy Metal zwischen Action,
Distinktion und neuer Spiritualität

445 **Sören Philipps:** Zwischen Stereotypen und kollektivem Gedächtnis –
die erinnerungskulturelle Dimension des Heavy Metals

457 **Tobias Winnerling:** »The same song and dance«.
Kollektiver Individualismus und das Heavy Metal Universe

477 **Gesamtbibliografie**

505 **Gesamtdiskografie**

513 **Gesamtfilmografie**

517 **Autorennachweis**

526 **Bildnachweis**

Rolf F. Nohr / Herbert Schwaab

Einleitung

Wenn man Ozzy Osbournes Erinnerungen (Osbourne / Ayres 2009) und Frank Schäfers Darstellung in dem ersten Beitrag dieses Bandes glauben mag, waren es der Unfall des Gitarristen Tony Iommi, dessen Verlust zweier Fingerkuppen und die Anpassung des Gitarrenspiels an dieses Handicap, die dazu geführt haben, dass der Metal erfunden wurde. Amputation und Erweiterung sind wichtige Topoi der Medientheorie – erinnert sei nur an Marshall McLuhans »Extension of Man« (1992) oder Friedrich Kittlers Hinweis, dass das Handicap am Anfang jeder Medientechnologie stehe (ders. 1996, 126). Diese erste kleine Analogie macht deutlich, dass es möglich ist, Metal theoretisch zu erschließen und seine Medialität herauszustellen, was eines der Ziele einer Tagung◂1 oder eines Sammelbandes zu Metal sein mag. Aber der Metal-Fan wird vielleicht zu recht bemerken, was das ganze denn soll. Und er äußert dies auch im Bezug auf das hier vorliegende Projekt, wie in Frank Schäfers liebevoller Beschäftigung mit Heavy Metal, den Fans und dem eigenen Fantum »111 Gründe Heavy Metal zu lieben« dargelegt; dieser Metalfan äußert das Gefühl, die Wissenschaft mache den Metal kaputt (ders. 2010, 143). Auch wenn Irritationen dieser Art wohl von einigen der Fans, Tagungsbesucher und Leser empfunden werden oder worden sein könnten, so haben die dort gelieferten und dokumentierten Beiträge meistens auf eine übertriebene Art der Theoretisierung verzichtet. Die etwas ironisch geäußerten Worte in unserer damaligen Tagungseinleitung, man könne sich mit Theorie jedes Phänomen schöntrinken – auch Metal, – haben sich nicht auf plakative Weise bestätigt. Die Beschäftigung mit dem Phänomen Metal zielt hier nicht darauf, durch Theorie einen Gegenstand zu verändern, sondern darauf, ihn zu erweitern. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung kann eine Form von Anschlusskommunikation liefern, die einen neuen, anderen Blick auf die eigenen Erfahrungs- und Erlebensweisen bietet, im Sinne eines Wunsches, begreifen zu wollen, was einen ergreift.

Am Beispiel von Iommis Missgeschick wird zumindest die Komplexität der Entwicklung von Musikkulturen deutlich: der Zufall, die Beschränkung und die unfreiwillige Abstraktion, ist mit ein wichtiger Grund dafür, dass eine Musikform entsteht. Die Menschen, die Musik machen, und die Menschen, die sie hö-

ren und erfahren, sind weitere Motive. Es sind keine einfachen und auch nicht wenige Gründe, die eine so komplexe musikkulturelle Faszination wie die für den Metal hervorbringen. Über all dies erfährt man etwas, wenn man die Beiträge dieses Bandes liest.

Die Ergründung der Komplexität von Metal ist allerdings nicht der einzige Grund, warum diese Tagung stattgefunden hat und dieser Band veröffentlicht wird. Tatsächlich ist die Tagung aus einer Laune heraus entstanden. Beim dritten Bier in einer Kneipe und der Besprechung möglicher gemeinsamer Projekte überlegten wir uns, was ein gutes Tagungsthema sein könnte. Die Antwort ›Heavy Metal‹ entstammt einem Impuls, aber sie lag auch in der Luft (vielleicht ähnlich wie dieser Tage eine latente gesellschaftliche (Re-)Nobilitierung des Metals in der Luft zu liegen scheint), sodass wir gar nicht mehr wissen, wer als Erster die Idee hatte. Tatsächlich haben wir uns an das erinnert, über das wir am meisten sprechen, wenn wir uns in der eigenartigen, quasi- wissenschaftlichen Zone des mit Gerede jeder Art gefüllten Kneipenbesuchs befinden. Und das war tatsächlich Heavy Metal. Launen sollten ein wichtiger Bezugspunkt der medien- und kulturwissenschaftlichen Arbeit sein, wenn es darum geht, einen Gegenstand zu finden. Denn eine Laune weist auf ein Feld von Fragen und Problemstellungen hin, mit denen man beschäftigt ist. Der Titel dieses Bandes macht dies deutlich: »Heavy Metal als Kultur und Welt« bezieht sich auch auf die Faszination, die man für die »ways of worldmaking«◂2 im Metal hat, wie eine Welt wiederkehrender Symbole, Mythen, Looks und Posen konstituiert wird, ein unverwüstliches Metal-Universum, das es nun bereits seit vier bis fünf Jahrzehnten gibt. Metal ist wohl eine der stabilsten und homogensten kulturellen Formationen, was sich in der Biografie der Herausgeber auch darin zeigt, dass wir immer wieder Berührungspunkte mit dieser Formation gefunden haben, Heavy Metal immer treuer, wenn auch nicht immer auffälliger oder aufdringlicher Begleiter unseres Lebens war. Damit wäre ein Motiv dafür belegt, sich mit Heavy Metal zu beschäftigen.

Obwohl sich diese Faszination für die Welt des Metal eigentlich aufzudrängen scheint, handelt es sich um eine erstaunlich wenig medien- und kulturwissenschaftlich beachtete Formation. Die Musikkultur, die die lautesten Konzerte hervorgebracht hat, ist, was den theoretischen Nachhall angeht, eine der leisesten Formationen. Der Grund mag in einer latenten Verachtung für das Genre liegen, einer Verachtung, die der Metal mit anderen theoretisch marginalisierten, gleichzeitig aber kulturell wie ökonomisch erfolgreichen Genres (volkstümliche Musik, Ballermann-Hits, Gabber, etc.) teilt. Deena Weinstein resümiert in ihrer wichtigen Studie zur Kultur des Heavy Metal in der Einleitung die unterschiedlichen Formen von Verachtung, die der Musik entgegenschla-

gen: Heavy Metal provoziere eher eine »visceral reaction« (wörtlich übersetzt mit ›aus dem Bauch heraus‹) als eine theoretische Reaktion, eine intuitive, tatsächlich aber nicht begründete Ablehnung (Weinstein 1991, 3). Allerdings sind die Gründe für eine mangelnde Aufarbeitung dieses Phänomens nicht in den sowieso sehr leicht zu durchschauenden stereotypen Urteilen über Heavy Metal zu finden. Es hat auch sehr viel damit zu tun, mit welchen Objekten sich die Kultur- und Medienwissenschaft bevorzugt beschäftigt. In einer Selbstkritik der Formation der Cultural Studies, die sich sehr stark mit Populärkultur beschäftigen, macht Meaghan Morris (2003) deutlich, dass sich die Forschenden gerne mit idealen Subjekten der Populärkultur identifizieren. Heavy Metal Anhänger gehören nicht zu diesen idealen Subjekten der Populärkultur. Ein Grund mag darin zu finden sein, dass Heavy Metal für die Forschenden vage bleibt. Es entzieht sich eindeutigen Zuschreibungen, woraus eine gewisse Signifikationslosigkeit des Phänomenfeldes resultiert. Während Hip Hop sich mit Blackness, Ausgrenzung und Widerstand assoziieren lässt, bleibt Heavy Metal nur die negative Zuschreibung von Innovationslosigkeit, fungiert Metal allenfalls als Bezugspunkt für eine ›suburb whiteness‹ und einer diffusen Abgrenzung gegenüber elterlicher Autorität. Mit dem weißen, nicht eindeutig subordinierten und meistens auch noch männlichen Subjekt der Massenkultur identifiziert man sich nicht so gern – zu wenig marginalisiert erscheint dieses Subjekt. Die Beiträge in diesem Band zeigen, dass es zwar keine eindeutige politische Besetzung des Feldes Heavy Metal gibt, dass dieses Feld aber von nicht immer offenliegenden politischen Aspekten bestimmt erscheint. Allerdings ist es offensichtlich immer noch einfacher über Hip Hop oder – zumindest in den 1980er oder 1990er Jahren – über das so ›subversive‹ Spiel mit Identitätspolitiken bei Madonna und ihren Fans zu schreiben, als über die populärkulturelle Sprengkraft von Slayer.

Dabei ist Metal eine Kultur, die sich auf spezifische, und – so unsere Vermutung, die ein Motiv unserer Tagung darstellte – auf radikalere, tatsächlich aber noch nicht ganz erfassbare Weise verweigert. Die Herausgeber verdanken viel einem von den Cultural Studies geprägten Verständnis gegenüber Populärkultur. Und insofern erscheint es uns auch sinnvoll, die Cultural Studies als ein Instrument zu begreifen, den liminalen Status von Heavy Metal zu erfassen. Raymond Williams unterscheidet kulturelle Formationen in emergente und residuale Kulturen, die sich auf unterschiedliche Weise gegenüber der dominanten Kultur positionieren: Als ›vergehend‹ (residual) definiert Williams »diejenigen Erfahrungen, Bedeutungen und Werte, die mit Begriffen der herrschenden Kultur nicht verifiziert oder ausgedrückt werden können, aber dennoch und auf der Basis von – kulturellen wie gesellschaftlichen – Residuen früherer ge-

sellschaftlicher Formationen gelebt und praktiziert werden« (Williams, zit. n. Machart 2008, 85). Während die emergente, die ›erscheinende‹ Kultur eindeutig mit bestimmten Haltungen gegenüber der dominanten Kultur verbunden werden kann, ist die vergehende Kultur (die nicht mit einer archaischen Kultur verwechselt werden darf) auf hintergründigere Weise widerständig. Das Vergehende ist noch bestehender Teil des Gegenwärtigen »der Ausdruck von Werten und Erfahrungen, die die herrschende Kultur sich nicht voll und ganz zu eigen gemacht hat« (zit. n. Eagelton 2001, 171). In den 1980er Jahren, mit dem kommerziellen Erfolg des Sleaze oder Hair Metal, oder Anfang der 1990er Jahre mit dem Black Album von Metallica mag Heavy Metal Kultur mehr als oppositionell und residual gewesen sein, eine bestimmende, emergente, in den Mainstream herüberreichende Kultur. Aber was wir heute als Heavy Metal-Kultur kennen hat nichts mit dem kurzzeitigen Crossover-Appeal von Metallica oder einem eher auf Kiss zurückgehenden Verständnis von Metal als Unterhaltungsform im Sleaze Metal zu tun – auch wenn Autoren wie Chuck Klosterman (2007) auf gekonnte Weise das widerständige Potenzial selbst dieser Musik herauszustellen vermögen. Vergehend bedeutet hier speziell: Heavy Metal ist da, er ist konstitutiv für relativ sichere und stabile Formen der Identitätsbildung, die sich in einem regen sozialen Netzwerk des Fantums artikuliert. Selbst die Bands sind residual: Überraschend oft sind Bands wie Saxon (oder jüngst: Anvil) plötzlich wieder als Headliner eines Festivals zu sehen und müssen nicht ihr spätes Dasein in ländlichen Veranstaltungshallen oder als Teil von Oldie-Shows fristen. Die Bands behalten innerhalb dieser Kultur auf beharrliche Weise ihren mass appeal. Und selbst wenn die Bandmitglieder über eine lange Zeit Essen auf Rädern ausfahren müssen – am Ende wird sie die Kultur des Metal doch mit ihrem Traum versöhnen und (märchenhaft) ihre Wünsche im eigenen residualen Geltungsrahmen erfüllen. Auch die Symbole, die Tracht, die langen Haare, sie verschwinden nicht, sie gehören zum Alltag, so selbstverständlich, dass wir uns selten dessen bewusst werden, dass Heavy Metal vielleicht nach Fußball die bedeutendste Jugend- und Erwachsenenkultur darstellt. Metal ist eine globale Kultur, denn kaum eine musikkulturelle Formation wandelt so leicht von einem Kontinent zu anderen, und das – wie beispielsweise die Heavy Metal Begeisterung der Japaner zeigt – schon seit Jahrzehnten. Die herrschende Kultur übersieht diese Phänomene, macht sich die damit verbundenen Werte nicht zu eigen. Motörhead-T-Shirts bei H&M sind zwar ästhetische, aber eben genau nicht kulturelle Transfers, die von der Metal-Kultur mit Verstörung bis Wut wahrgenommen, aber keine Entdifferenzierung der Metal-Kultur in den Mainstream bewirken können. Die Residualität von Heavy Metal hebt eine Tatsache hervor, die uns tatsächlich nicht deutlich genug vor Augen tritt, nämlich dass

Heavy Metal Teil des Alltags ist und das Leben junger und mittlerweile auch erwachsener Menschen auf der ganzen Welt prägt. Eine so stabile Kultur verdient schon aus diesem Grund die wissenschaftliche Aufmerksamkeit, die ihr lange verweigert wurde.

Entscheidend für ein Verständnis des Phänomens Heavy Metal ist aber auch sein spezifischer Erfahrungsmodus. Abbildung 1 zeigt ein Standbild der Titelsequenz aus Waynes World (1992) von Penelope Spheeris. Die ›suburb-WASP-slacker‹ Protagonisten Wayne und Garth starten zusammen mit ihren Freunden hier ihre Samstagnacht indem sie mit ihrem Wagen druch die Stadt cruisen und dabei eine ritualisierten Performance von Queens *Bohemian Rhapsody* (A Night At The Opera, 1975) zelebrieren. Diese Sequenz vermittelt nicht nur durch ihren semi-dokumentarischen Duktus ein gutes Gefühl für das Setting Heavy Metal hörender weißer Teenager Ende der 1980er Jahre.◂3 Vor allem aber ist sie ein mitreißendes Statement zur Erfahrung der ›Sinnlichkeit‹ und Körperlichkeit von Heavy Metal. Die Szene wird zwar zuallererst vom übersteigert-parodistischen Gestus des Queen-Stücks getragen,◂4 dennoch ist die körperlich affizierende Wirkung der Headbanging-Sequenz nicht nur der musikalischen Dramaturgie geschuldet, sondern dem nachvollziehbaren, emphatischen und an eigenes Erleben anknüpfenden Erfahrungsmodus des Metals.◂5 Kaum eine Kinovorstellung des Films, in dem nicht die Zuschauer synchron zur Leinwand unbewusst oder bewusst den Kopf mitwippen lassen.

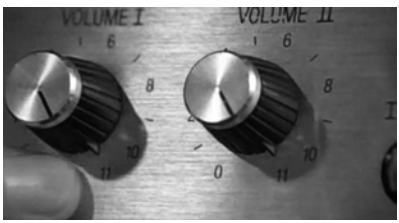
Abb.1: Headbangersequenz aus Waynes World

Roland Barthes schreibt: »Die Lust am Text, das ist jener Moment, wo mein Körper seinen eigenen Ideen folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie ich« (ders. 1974, 26). Man könnte also paraphrasieren, dass es nicht nur die Körper von Wayne, Garth und ihren Freunden sind, die hier ihren eigenen Ideen folgen – es sind auch unsere Körper, die jetzt gerade, im Moment des Sehens, die unbändige Lust verspüren, entgegen der Situation eines Kinobesuchs oder eines DVD-Abends zu headbangen. Ein solcher Erfahrungsmodus mag vielen populären Kulturen innewohnen – es gilt ihn dennoch zu ergründen. Heavy

Metal interpelliert den Körper, sowohl im Rezeptionsmodus individualisierter Lektüre (zuhause, mit dem IPod oder im Kino) als auch als kollektivem Erlebnis (dem Konzert). Das Erleben des Metals scheint in hohem Maße den Körper aufzurufen, den tanzenden, die Musik nachvollziehenden Körper und erst nachgeordnet das ideologische oder ästhetische Empfinden des Metal-Subjekts. Der moshende, headbangende Ritual-Körper des Metalheads ist (ähnlich wie in Techno- oder Trance-Kulturen, anders aber als in ›ideologischeren‹ Subkulturen wie Punk, HipHop oder der schwarzen Szene) zentraler Erfahrungsmodus des Metals.

Natürlich kann die Erfahrung Metal nicht auf die rein körperliche Affizierung reduziert werden. Ebenso wichtig ist es Heavy Metal auch als Möglichkeit zur Sinnstiftung und der Strukturierung des Alltags zu begreifen. Heavy Metal ist eine kulturelle Formation, die nicht nur aus der Musik und deren Aufführung (im Konzert ebenso wie durch die individuelle Rezeption) besteht, sondern auch aus (vor allem) Fans, Aneignungspraktiken und Vollzugsformen, aber auch Waren- und Bedeutungszirkulationen, Aufmerksamkeits- und Zugangsökonomien und intersubjektiv ausgehandelten ästhetischen und diskursiven Praxen. Heavy Metal als kulturelle Formation ist nicht nur ein tanzender Körper im rituellen Gottesdienst des Livekonzerts oder ein (mit Kutte, Haar und Band-T-Shirt) markiertes Subjekt der Gruppenzugehörigkeit. Heavy Metal ist nicht nur ein stilistisch-ästhetisch-historisch ausdifferenziertes Projekt des Musikalischen. Als kulturelle Formation ist Heavy Metal auch (und vor allem) ein bedeutungsproduktives Sozialisationsprojekt mit einer hohen Potentialität zur Sinnstiftung und Strukturierung des Alltags für den Fan. Gerade aber die Aufrufung des Fans als ›Objekt‹ der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Heavy Metal darf auf keinen Fall dazu führen, den bis dato kanonisierten Zugriffsformen auf Subkulturen zu folgen. Es greift zu kurz, die Frage nach der Möglichkeit von subjektiver Sinnstiftung zu den Bedingungen kulturindustrieller Überformung des Gegenstands zu stellen. Ebenso am Gegenstand vorbei gedacht ist es, den Fan (ohne weiteres Ansehen der ihn hervorbringenden Subkultur) vereinfachend als »produzierendes« (Fiske 2001), »aktives Subjekt« (Winter 1995) des »prosuming« (Jenkins 2006) zu konzeptualisieren. Die Behauptung der Existenz einer ›kulturellen Formation Heavy Metal‹ bedarf unserer Ansicht nach vor allem der Klärung der Spezifik der Formati-

Abb. 2: This is Spinal Tap: »This one goes up to eleven«



on und daraus abgeleitet, der Kontur von Produktivkapital, ökonomischer Kultur oder Ästhetik dieser Formation.

Dabei ist es vor allem die Ästhetik des Gegenstandes, der hier zu einer spezifischen und eben gerade nicht aus anderen populär- oder subkulturellen Analysen übertragbaren Beschäftigung mit dem Gegenstand auffordert. Einer dieser Aspekte der Kunstform Metal drängt ihn geradezu der Medienwissenschaft auf. Metal ist ein lautes Medium, das transgressiv über die Grenzen des Lautstärkereglers hinauszugelangen versucht und wie Nigel Tufnel in der Heavy Metal Parodie This Is Spinal Tap (Rob Reiner, 1984) die Frage danach stellt, wohin wir gelangen können, wenn wir diesen ›extra-push‹ nutzen und einen Schritt über den Abgrund wagen. Die Kultur der Rockmusik ist von einer Überbietungslogik gekennzeichnet, bei der die Technologie im Zentrum steht. Im Gegensatz zum Film, der seine apparative Natur im Moment der Projektion unsichtbar werden lässt, oder dem Fernsehen, dessen technologische und institutionelle Komponenten für uns undeutlich bleiben, stellen Rockmusik und Heavy Metal im Besonderen ihre Medialität und vor allem ihre Medientechnologie überdeutlich aus, verweisen auf den Apparat, der Musik und Performance möglich werden lässt – in den Aufbauten, den Marschalltürmen, den Musikinstrumenten, den Lichtanlagen, den Angaben der Watt- und Phonstärken, mit denen Konzerte beworben werden. Metal versucht den Menschen eindeutig gegenüber der Technologie zu positionieren, es versucht mit dem Gitarrenvirtuosen den Eindruck zu erwecken, die Technologie werde von dem Menschen und seinen großen Posen kontrolliert, eine beherrschbare Transgression, bei der Virtuose, große Geste, Gitarre und Verstärker auf überschaubare und eindeutige Weise zu Trägern und Vermittlern von Gefühlen werden. Durch die Kopplung Mensch/Technologie kommt allerdings dennoch so etwas wie eine Transformation und Verschiebung ins Spiel, bei der die Positionierung gegenüber der Technologie nicht mehr so eindeutig als deren Beherrschung erscheint.◂**6** Inwieweit die Virtuosität des Gitarrenheroen die Technologie zu kontrollieren vorgibt oder tatsächlich den Blick darauf verstellt, dass tatsächlich andere Merkmale viel kennzeichnender für den Metal sind, wie etwa die Akzentuierung von Kollektivität im Ensemblespiel,◂**7** sind alles wichtige Fragen, die sowohl auf die Medialität als auch auf die Ästhetik von Metal verweisen und eine große Aufmerksamkeit verdienen. Metal lässt sich durch seine Größe (der Bühnenanlagen) und Lautstärke als ein Gegenstand verstehen, bei dem sich diese Fragen nach der sichtbaren Medialität einer kulturellen Formation verdichten und so tatsächlich auch über den Zusammenhang von Technologie und Mensch zu Nachdenken geben. So ist die 11 auf dem Verstärker weitaus mehr als nur das Produkt eines eitlen Imponiergehabes, das Heavy Metal-Bands gerne

zugeschrieben wird. Sie ist auch eine Reflexion, die sich auf eine Hypermedialität von Metal bezieht, bei der es ebenso um eine Beherrschung der Technologie als auch um ein Aufgehen in ihr geht, aber auch um eine Reflexion über die oben skizzierte Erlebensweise von Metal, bei der das Konzert, die überwältigenden Bühnenaufbauten und die Lautstärke eine Verschiebung ermöglichen, die den Rezipienten auf Konzerten und Festivals in einen anderen Raum und eine andere Erfahrungsform eindringen lassen. Diese Prägkraft von Metal, die auch in einigen Beiträgen dieses Bandes erkundet wird, ist einer der Gründe für die Faszination für diese Kultur und Musik: Das Erlebnis als kleiner Junge 1984 beim Monsters of Rock-Festival in Karlsruhe in ein Stadion einzutreten, die gewaltige Bühne zu erfassen, einen Shuttle-Bus zu bemerken, der oben auf dem Stadionrund hinter der Bühne geparkt wird und dem fremde Kreaturen entsteigen (Mötley Crüe) und die Treppen zur Bühne herabschreiten, um dann unglaublich laute Musik zu machen, ist ein transgressives Ereignis, das einen ein ganzes Leben nicht mehr los lässt.

Der hohe Inszenierungsgrad des Metals, aber auch die Bedeutung der Inszenierung für die Rezeption, die Möglichkeit der Teilhabe an der Inszenierung für den Fan und die ›gegenstandsübergreifende‹ Ästhetik des Metals weisen auf eine Betrachtungsweise hin, diese Ästhetik des Metals unter dem Begriff des Gesamtkunstwerks zu subsumieren. So verstörend und falsch dies aus kunst-

Abb.3: Recruitment-Plakat der Kiss-Army

philosophischer und populärkultur-analytischer Sicht zunächst anmuten mag, so sinnfällig lässt sich diese Analogisierung doch fruchtbar machen. Wenn wir unter Gesamtkunstwerk nicht nur eine Hybridisierung aller singulären Künste in eine Metaform verstehen, sondern (zunächst) eine ästhetische Praxis, die danach strebt, die Grenzen von Welt und Kunstwerk durch die Integration der Welt in die Kunst (beziehungsweise der Kunst in die Welt) einzureißen, dann ist Metal sicherlich durch seine sinnstiftende Kraft als stabile und binnenhomogene kulturelle Formation dazu prädestiniert, ein solches Kunstwerk zu sein – wie allerdings viele anderen residuale Kulturen auch.

Greifen wir auf die Positionen Richard Wagners zum Gesamtkunstwerk zurück, so wird deutlich, dass das Kunstwerk hier als eine utopische Formation fungiert, die nicht nur auf die Ebene des künstlerischen Ausdrucks, sondern vor allem auf die Idee der Umwandlung der sozialen Wirklichkeit zu einer erneuerten Gesellschaft verweist. So verstanden kann beispielsweise das Konzept Kiss mit Fug und Recht als ein solches Kunstwerk charakterisiert werden, nicht nur wegen des multimedialen und produktökonomisch ausdifferenzierten Konzepts, sondern vielmehr beispielsweise wegen der Idee der Kiss-Army, also einer ›ideologisch› konturierten Gruppe von Fans, die durch ein ästhetisches Konzept in den Gesamtkorpus des Kunstwerks Kiss integriert werden. Ebenso aber auch das Kabuki-corpse paint, die SS-Runen, die Film- und Buchausflüge der Band bis hin zur Beanspruchung der gesamten Deutungshoheit über den Metal durch Gene Simmons, die einerseits als integriertes Marketing, andererseits aber eben auch als Versuch eines Gesamtkunstwerkes gedeutet werden können. Der eigentliche Charakter des Gesamtkunstwerks entsteht aber nicht im ausgreifenden Wirken einer einzelnen Band, sondern im Zusammenwirken des gesamten Sinnsystems Metal – einem Sinnsystem, das die Kunst mit dem Alltäglichen verschmilzt

Im Kontrast zu einem Verständnis von Metal als lautem Medium oder Gesamtkunstwerk steht die Neigung von Metal, sich dem wissenschaftlichen Blick zu entziehen. Metal bleibt, wie bereits erwähnt, für die Medien- und Kulturwissenschaft unsichtbar: Metal ist zu alltäglich, um wirklich zum Gegenstand der Forschung zu werden. Aber gerade darin liegt auch ein Grund für die Faszination für die Heavy Metal Kultur verborgen. Man könnte mit Wittgenstein und einer auf Phänomene der Alltäglichkeit bezogenen Philosophie einwenden, dass wir Metal zu kennen glauben, weil er eine so dominierende Rolle in der Populärkultur spielt, tatsächlich aber gerade deswegen diese kulturelle Formation noch nicht verstanden haben: »Die für uns wichtigsten Aspekte der Dinge sind durch ihre Einfachheit und Alltäglichkeit verborgen… (Man kann es nicht bemerken, – weil man es immer vor Augen hat)« (Wittgenstein, »Philosophische Un-

tersuchungen«, § 129). Etwas ähnliches, mit dem sich die Problematik der Auseinandersetzung mit Heavy Metal bezeichnen lässt, hat auch Hegel bemerkt: »Das Bekannte überhaupt ist darum, weil es bekannt ist, nicht erkannt« (Hegel 1988, 25). Metal-Menschen begegnen uns jeden Tag und an jedem Ort. Sie verbergen sich nicht, werden aber auch nicht besonders wahrgenommen, weil sie durch ihre Alltäglichkeit für einen auf das Besondere gerichteten Blick verschlossen bleiben. Diese Selbstverständlichkeit der Kultur führt dazu, dass sie noch nicht richtig erforscht ist. Metal lässt sich nicht auf eine einfache, direkte Weise aufarbeiten, es muss erst so etwas wie eine Widerständigkeit des Alltäglichen überwunden werden. Tatsächlich ist es gerade die Alltäglichkeit von Metal selbst, die für uns faszinierend erscheint, und die sich nicht unmittelbar, aber auf verschobene Weise erkunden und artikulieren lässt. So beschäftigt sich etwa der Künstler Steven Shearer mit Metal und komponiert kleine Fotografien, die eine provinzielle und vorstädtische Metalkultur dokumentieren, zu großen Arrangements, die ganze Wände in einem Museum beherrschen und die einen überwältigenden Eindruck auf den Betrachter machen. Auch die Heavy Metal Romane von Chuck Klosterman lassen sich nicht unmittelbar als wissenschaftliche Aufarbeitungen von Heavy Metal begreifen, versuchen aber beispielsweise die Bedeutung von Hair Metal in den 1980er Jahren über die Auseinandersetzung mit der eigenen Sozialisation in die Heavy Metal Kultur und den eigenen Erfahrungen zu erkunden (Klosterman 2007). Ebenso gibt es mittlerweile neben Waynes World und This Is Spinal Tap eine Vielzahl von Filmen, die sich mit der Heavy Metal Kultur und ihren Fans beschäftigen, wie beispielsweise Detroit Rock City (Adam Rifkin, 1999) – ein Film, der nicht mehr und auch nicht weniger zu erzählen braucht, als die Versuche einer Clique von Hard Rock Fans in den späten 1970er Jahren ein Konzert von Kiss zu besuchen. Man mag diese Filme als einen Indikator für ein drängendes Interesse an einer Auseinandersetzung mit Heavy Metal betrachten, die eine wissenschaftliche Fortführung finden kann. Es geht darum, eine Kultur auch über die Erfahrungen zu begreifen, die uns prägen. Und so ist auch ein Grund für diesen Band, dass wir verstehen wollen, worin die Gründe für unsere Faszination für

Abb.4: Steven Shearer, Heavy Metal Kunst.

Metal zu finden sind, aber vielleicht auch, warum wir doch keine Metal-Fans geworden sind, sondern immer aus einer sicheren Entfernung mit nicht enden wollendem Interesse diese Kultur verfolgen.

Wir hoffen, dass dieses Buch (ähnlich wie schon die zugrunde liegende Tagung) eine Diskussion eröffnen hilft, die uns überfällig erscheint. Die hier versammelten Aufsätze fokussieren zwar bereits auf einige zentrale Momente einer zukünftig weiter zu treibenden Auseinandersetzung mit Heavy Metal, sind aber andererseits auch durch eine große Breite und einem ausufernden inter- und transdisziplinären Zugang zum Thema gekennzeichnet. Unsere Hoffnung ist es, mit dem hier vorliegenden Band einen kleinen Teil dazu beizutragen, die an vielen Orten aktuell beginnende Beschäftigung mit diesem Thema zu flankieren. Die hier versammelten unterschiedlichen Disziplinen, Fächer und Zugriffsweisen machen schon deutlich, dass es in naher Zukunft kaum homogene ›Heavy Metal Studies‹ geben können wird: Zu viele unterschiedliche Phänomene, Perspektiven und Facetten bringt der Gegenstand hervor, als dass nicht eine Vielzahl von Fächern und Theorien in unterschiedlichster Form darüber sprechen können und müssen. Die Behauptung einer interdisziplinären, (populär-) kulturwissenschaftlichen Forschung zu ›dem‹ Objekt Heavy Metal ist daher das Versprechen eines Wissens um einen gemeinsam geteilten Gegenstand der Untersuchung – aber keines, dass die Kompatibilität der jeweiligen Untersuchungen und Erkenntnisinteressen garantieren kann. Diese Pluralität der wissenschaftlichen Beschäftigungen mit Heavy Metal ist aber unseres Erachtens kein Nach-, sondern ein Vorteil. Eine solche Betrachtungsweise negiert die Möglichkeit einer dominanten Deutungsposition oder eines (institutionalisierbaren) Führungsanspruches in der Exegese des Gegenstandes. Keine Disziplin wird den Metal ›für sich‹ reklamieren können. Und so ist die Pluralität der sich gerade formierenden unterschiedlichsten Netzwerke und Projektzusammenschlüsse,◂**8** die sich mit dem Gegenstand beschäftigen, nicht als Rennen konkurrierender Wissenschaftler um Deutungshoheit zu verstehen, sondern als ein Versprechen, dass mit einer ›Großen vereinheitlichten Feldtheorie des Heavy Metals‹, die jede Ambivalenz in der Deutung und Analyse eines komplexen Untersuchungsfeldes nivelliert, vorerst kaum zu rechnen sein wird.

Dies führt uns in die notwenige Kategorie der Danksagung am Ende einer solchen Einleitung. Unser Dank gilt daher vor allem all jenen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die sich dem ›Heavy Metal als Kultur und Welt‹ in ihrer Arbeit widmen – hier natürlich zunächst vor allem den Beiträgerinnen und Beiträgern der Konferenz und des nun vorliegenden Bandes. Ebenso möchten wird uns aber natürlich auch bei den Geldgebern und Unterstützern für ein solches Projekt bedanken: namentlich hier bei der HBK Braunschweig und ih-

rem Forschungsförderungsprogramm, aber auch beim Haus der Wissenschaft (Braunschweig) und der Firma Marshall Amplification (hier vor allem Uwe Halbe), dem Fanprojekt Hotel 666 e.V. und der Schweinebärmann-Bar. Die Tagung und ihr Rahmenprogramm wäre ohne die Arbeit der studentischen Projektgruppe Metal Matters nie gelungen – ihr gilt unser tiefer Dank. Auch im Nachgang der Tagung und in der Produktion dieses Buches haben einige Studierende viel geleistet: Johannes Giering, Arne Fischer, Anne Kliche und Myriam Pechan soll hier besonders gedankt werden.
Am Ende sei hier noch Raum für den Dank an den Gegenstand selbst: Rolf F. Nohr dankt der Rockfabrik in Ludwigsburg für eine gütige Heranführung an das Thema, Herbert Schwaab der wunderbaren und widerspenstigen Beharrungskraft einer Kultur, die ernst zu nehmen so viel Spaß bereitet.

Anmerkungen

01► Dieser Sammelband dokumentiert (in erweiterter Form) die gleichnamige Konferenz, die vom 3. bis 5. Juni 2010 an der HBK Braunschweig stattgefunden hat. Die Konferenz ist als Videodokumentation nachzuvollziehen unter [http://www.youtube.com/user/jcuts666#g/u] und wurde im Anschluss durch den Metal-Matters-Blog [http://metal-matters-conference.blogspot.com/] erweitert.

02► Wir borgen den Begriff von dem Sprach- und Kunstphilosophen Nelson Goodman und dem in der gleichnamigen Essaysammlung veröffentlichten Aufsatz »Weisen der Weltererzeugung« (1995), in dem er sich mit dem Symbolsystem der Kunst beschäftigt.

03► Diese semi-dokumentarische Anmutung ist sicherlich dem Erfahrungs- und Werkshintergrund der Regisseurin Spheeris geschuldet, die mit The Decline Of Western Civilization (Part I-III; 1981-1998) seit Anfang der 1980er Jahre die US-amerikanische / Los Angeles Subkultur von Punk und Heavy Metal dokumentierte.

04► Natürlich mag Queen nur im allerweitesten Sinne als Metal gelten (beispielsweise in ihrem operettenhaft-pathetischen Stil, der den Powermetal der 1980er und 1990er Jahre vorweg nimmt oder inspiriert) – dennoch illustriert die Filmsequenz die Interaktionsformen mit Metal wunderbar.

05► Dass der Queen-Song nach Premiere des Films erneut in die Charts einstieg, mag also nicht nur der zeitlosen Wirkung des Songs, sondern auch dem Erfahrungsmoment geschuldet sein.

06► Siehe dazu den Beitrag von Mertens in diesem Band.

07► Siehe dazu den Beitrag von Elflein in diesem Band.

08► Im deutschsprachigen Raum hat sich zum Zeitpunkt des Erscheinen dieses Buches gerade in Köln das Netzwerk Hardwire gegründet, das aus dem Kongress ›Heavy Metal and Gender‹ (Oktober 2009 an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, organisiert von Florian Heesch) hervorgegangen ist. Ebenso sind in der AG Populärkultur und Medien der Gesellschaft für Medienwissenschaften oder im Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. (ASPM) zunehmend Beschäftigungen mit dem Thema zu verzeichnen. International existiert vor allem das Netzwerk ›Heavy Fundamentalism (Music Metal and Politics)‹ das zwischenzeitlich drei große Konferenzen organisiert hat und die ›Black Metal Theory‹-Gruppe (zwei Symposien). Auch große internationale Tagungen, die sich der Populärkulturanalyse in aller Breite widmen, stellen in letzter Zeit immer häufiger dezidiert Heavy Metal-orientierte Panels zusammen (so bspw. bei den Jahres- und Regionalkonferenzen der Popular Culture Association / American Culture Association - PCA/ACA).

Frank Schäfer

Notes on Metal

§1

Zehn Sentenzen auf Metal-Shirts:
1. Das Bild einer Faust im Nietenhandschuh. Darunter in Fraktur: »Zahnfee«.
2. »I wear black until I can find something darker«.
3. »Blut! Blut! Räuber saufen Blut!«
4. »Elfen haben doofe Ohren«.
5. »Klassische Musik für Höhlentrolle«.
6. »Bloodbath is my way of cleaning«.
7. »Basically, we put our songs together in very much the same way the guys in Metallica do«.
8. Selbstgemaltes Nevermore-Shirt mit dem elften Gebot »Thou shalt not think«.
9. »Bück dich, Fee: Wunsch ist Wunsch!«
10. »Mein Essen scheißt auf deins«.

§2

Keith Richards hat mal gesagt, dass er schon das Wichtigste vom Gitarrespielen wusste, bevor er überhaupt zum ersten Mal eine Gitarre in der Hand hielt. Richards hatte ein paar große schwarze Vorbilder, einen Spiegel und einen alten Tennisschläger. Er konnte die Pose aus dem Effeff und besaß den brennenden Ehrgeiz, sie mit Leben zu füllen. Das reicht meistens in der Kunst. Also auch im Heavy Metal. Die Gründungsgeschichten der meisten Metal-Bands gleichen sich denn auch fast immer in einem Punkt. Am Anfang steht immer der Junge vorm Spiegel.
Nun setzt Heavy Metal, anders als es im Punk der Fall ist, einiges daran, dieses Bild vergessen zu machen, also die selbstverschuldete musikalische Unmündigkeit zu überwinden. Der Metal-Musiker will etwas können, das heißt sein Instrument beherrschen. In einigen Fällen nimmt das Formen an, bei denen

man sich schon bisweilen fragen kann, wer hier eigentlich das Instrument ist, so einerseits sklavisch, andererseits leistungssportlich stellen sich Musiker in den Dienst ihrer Technik. Spielen die noch – oder werden die schon gespielt?
Das ist aber nur die eine Seite der Medaille, sozusagen Zahl. Kopf ist nur eine Umdrehung entfernt. Im übertriebenen Posing, das Metal-Musikern aller Sparten mehr oder weniger eigen ist – zumindest wenn man ihr Bühnengebaren mal vergleicht mit dem in den meisten anderen Popgenres, und auch dann noch, wenn sie sich keineswegs als Poser verstehen –, offenbart sich nämlich immer noch der Junge vorm Spiegel. So als wollte man, unabsichtlich selbstironisch und metadiskursiv, stets darauf hinweisen, wo man herkommt. Es gibt Leute, die das infantil nennen. Ich finde das rührend.

§3

Tony Iommi war ein talentierter junger Gitarrist, der in den Birminghamer Clubs Songs von Chuck Berry, Bo Diddley und Eddie Cochran auseinander nahm, bis die Finger sich von allein bewegten. Man bot ihm ein Engagement in Deutschland an, er schmiss seinen Job als Schweißer hin, um als Profimusiker zu arbeiten, aber am letzten Tag in der Werkstatt musste er für seinen Kollegen einspringen und bei der Arbeit an einer Metallstanze trennte er, der Linkshänder, sich die Kuppen des Mittel- und des Ringfingers der rechten Hand, seiner Greifhand, ab.
Das ist vermutlich die Urszene des Heavy Metals. Nicht nur, dass er ohne diese Verletzung und den damit verbundenen Karriereknick sich niemals mit dem Anfänger Ozzy Osbourne eingelassen, es also niemals eine Band mit dem Namen Black Sabbath gegeben hätte. Nein, dieser Unfall beeinflusste maßgeblich Iommis Spielweise und Sound. »Zunächst versuchte er, rechtshändig zu spielen, aber das funktionierte nicht«, erzählt Ozzy in seiner »Autobiographie«.

> »Also kehrte er zur linken Hand zurück und versuchte, das Griffbrett mit nur zwei Fingern zu beherrschen, was ihm jedoch auch nicht gefiel. Schließlich entwickelte er seine eigene Methode: Er bastelte sich für die verkrüppelten Finger zwei Fingerhüte aus einer angeschmolzenen Plastikflasche, schliff sie auf die ungefähre Größe seiner verlorenen Fingerspitzen ab und klebte kleine Lederflicken darauf, um den Halt an den Saiten zu verbessern. Und er lockerte die Saiten ein wenig, um nicht allzu viel Druck ausüben zu müssen.«

Das, was Ozzy im letzten Satz so lapidar dahinsagt, hatte vermutlich klanglich den größten Einfluss. Denn dadurch veränderte sich zwangsläufig die Stimmung der Gitarre, sie wurde tiefer. TIEFER. Erst Iommis Verletzung schuf mithin

den charakteristischen düster-dröhnenden, muffigen, dumpfen, bronchialkatarrhalischen, das Genre inaugurierenden Gitarrensound. Ozzy meint, »auf eine verdrehte Art« habe ihm der Unfall sogar geholfen, »denn als er von neuem zu spielen lernte, entwickelte er einen unvergleichlichen Stil, den nie jemand kopieren konnte. Und das haben viele Leute versucht«.
Mag immer sein, aber diesen Sound konnte man kopieren. Er wurde traditionsbildend. Und so offenbart sich auch bei der Genese des Heavy Metals ein Prinzip, das vermutlich die Entwicklung der Kunst allgemein strukturiert. Erst die Deformation, der Systemfehler, der unkalkulierte Bruch der Konvention zeitigt einen ernstzunehmenden ästhetischen Individuationsgewinn. Und der wird mitunter zum Impulsgeber der Innovation – jedenfalls wenn er so suggestiv und überzeugend auftritt wie die morbid-schönen Riffs von Tony Iommi.

§4

William Seward Burroughs (1914-1997), der mit *Naked Lunch* (1959), dieser Bricolage aus Sucht-Anekdoten, zoomorphen Phantasien, absurden Verschwörungstheorien und kalten, emotionslosen, aber sprachlich fulminanten Endzeitvisionen, eines jener drei, vier Bücher schrieb, dessen Einfluss auf die Gegenkultur der Sechziger und Siebziger Jahre gar nicht recht zu ermessen ist, war es auch, der in seinem fünf Jahre später erschienenen Cut-up-Roman *Nova Express* die Figur des »Uranium Willy, the heavy metal kid« auftreten lässt, die den großen Lester Bangs zum schmucken Genrenamen inspiriert haben soll, als er versuchte, die musikalische Sensation Black Sabbath (gelegentlich liest man auch: Yardbirds) in Worte zu gießen. Vermutlich hat er das Rubrum aber bloß maßgeblich popularisiert, denn wirklich frühe Belege von Bangs ließen sich bisher nicht finden.
Von Barry Gifford stammt die erste dokumentierte Verwendung des Begriffs, und zwar in einer Besprechung des Electric Flag-Albums A Long Time Comin' im *Rolling Stone* vom 11. Mai 1968: »This is the new soul music, the synthesis of white blues and heavy metal rock.« Etwas später, im *Rolling Stone* vom 12. November 1970, übernimmt Mike Saunders diesen Terminus und bezeichnet Humble Pie als ziemlich langweilige »noisy, unmelodic, heavy metal-leaden shit-rock band«, deren aktuelles Album nur »more of the same 27th-rate heavy metal crap« enthalte.
Neben Burroughs zieht man gern noch Steppenwolfs *Born To Be Wild* (1968) als Vorlage heran. Dummerweise erscheint diese Korrespondenz fast plausibler. Erstens ist der Song mit seiner einschlägigen Metapher »heavy metal thun-

der«, für das Motorengeräusch großer Straßenmaschinen, zeitlich näher dran. Zweitens war diese neben Deep Purples *Smoke On The Water* wohl niedergedudeltste Hard Rock-Hymne aller Zeiten für einen Musikkritiker absolut präsent, mit Sicherheit präsenter als Burroughs Avantgarde-Roman. Drittens bezeichnet das Bild schon ein akustisches Ereignis, lag seine Instrumentalisierung und leichte semantische Umwidmung also auch insofern näher.
Abgesehen davon konnte man auf den in der Chemie und Metallurgie schon über Jahrhunderte gebräuchlichen Begriff auch ohne Vorbild kommen. Zumal das Adjektiv »heavy« als Attribut für eine laute, harte Musik durchaus schon im Schwange war. So betitelte die Proto-Metal-Band Iron Butterfly ihr Debütalbum Heavy(1968) und erklärt den ersten Teil ihres Bandnamens – auf dem Bestselleralbum In-A-Gadda-Da-Vida aus demselben Jahr – folgendermaßen: »Iron – symbolic of something heavy as in sound ...«
Trotzdem gefällt mir die Traditionslinie zu Burroughs weitaus besser, weniger weil sich Heavy Metal so weltliterarisch nobilitieren lässt, sondern vielmehr weil den Autor durchaus noch mehr mit dem Genre verbindet.
Widerstand gegen jegliche Form von Kontrolle, vor allem aber gegen die unrechtmäßige, normierende und damit reduzierende Einflussnahme der Konsensgesellschaft auf den Einzelnen, ist Burroughs' poetologischer Hauptimpuls. Sein ganzes Schreiben ist ein Aufbäumen gegen das Reglement, ein Durchbrechen von Beschränkungen. Er befreit sich mit Hilfe von Drogen aus den Fängen und Zwängen der Ratio und flüchtet in ein Land der frei flottierenden Phantasmen, und die dabei entstehenden lauten, brutalen, abstoßend obszönen, furios geschmacklosen Texte ließen sich nicht zuletzt als Kampfansage an den sich allzu repressiv gerierenden Obrigkeitsstaat lesen. Die Strukturanalogien zum Heavy Metal liegen ja irgendwie auf der Hand.

§5

In Deutschland kennt man »heavy« als Genre-Attribut vermutlich erst seit 1970. Eine Durchsicht der *Sounds*-Plattenkritiken 1966ff. jedenfalls ergab den ersten Treffer in einer Besprechung von Led Zeppelin 2, Winfried Trenkler beschreibt hier Led Zeps Musik als »hocheplosiven Heavy-Rock«. »Heavy Rock« ist denn auch der Spartenbegriff, der sich in der deutschen Musikjournaille (in Bezug auf Bands wie East of Eden, Black Sabbath, Stone The Crows, The Who, Cactus, Humble Pie, Blue Öyster Cult, Focus, Thin Lizzy etc.) durchgesetzt hat, in der Regel synonym zum Hard-Rock.

»Heavy Metal« scheint erst richtig gebräuchlich geworden zu sein mit dem Erfolg der »New Wave of British Heavy Metal« (NWoBHM) gegen Ende des Jahrzehnts. Erstmals 1977 habe ich die Bezeichnung »Schwer-Metal-Trio« gefunden – in einer Kritik von Dr. Gonzo alias Jörg Gülden im *Sounds*, der das Album Back To The Music der deutschen Band Mass bespricht. Und derselbe Dr. Gonzo schreibt im selben Jahr in einer Sammelbesprechung von Ted Nugent (Cat Scratch Fever) und Starz (Violation) über den »Heavy Metal-Madman« Nugent:

»Nee, von Feeling kann da nicht mehr die Rede sein, das ist so seelenlos wie eine Monochromie von Yves Klein, und wer das für Heavy Metal hält, der muss neben einem Hammerwerk wohnen und ›Paranoid‹ von Black Sabbath für'n Schlummerliedchen halten! Brrr...«

§6

Am Anfang stand das Missverständnis – sogar bei Lester Bangs. Als Black Sabbaths Debütalbum, der Genre-Urmeter, erschien, konnte Bangs hier nur weitere Epigonen von Cream hören, einer Band, die er ohnehin verachtete als »egoistical group of lazy artisans who nullified their considerable talents by swallowing their own hype, raking in fistfulls of cash«. Die Quintessenz seines Verrisses im *Rolling Stone* vom 17. September 1970: »– just like Cream! But worse.«
Vorher jedoch hat er richtig vom Leder gezogen.

»The whole album is a shuck – despite the murky songtitles and some insane lyrics that sound like Vanilla Fudge paying doggerel tribute to Aleister Crowley, the album has nothing to do with spiritualism, the occult, or anything much except stiff recitations of Cream clichés that sound like the musicians learned them out of a book, grinding on and on with dogged persistence. Vocals are sparse, most of the album being filled with plodding bass lines over which the lead guitar dribbles wooden Claptonisms from the master's tiredest Cream days. They even have discordant jams with bass and guitar reeling like velocitized speedfreaks all over each other's musical perimeters yet never quite finding synch ...«

Und auch der gute Rainer Blome, der frühe deutsche Fürsprecher des Rocks, der maßgeblich dafür gesorgt hat, dass sich das Jazz-Blatt *Sounds* der populären Musik öffnete und der, nur ein Beispiel, ohne weiteres die Größe der Stooges erkannte, kanzelt Black Sabbath ab.

»Eine von vielen bösen englischen Gruppen, die eine Menge unverdauten harten Blues und schwere, tausendmal gehörte Gitarrenriffs in den Raum schmeißen, um die Teenager zum

Schwitzen zu bringen. Das ist Black Sabbath. In der Richtung, die Black Sabbath einschlägt, ist so gut wie alles gesagt worden. Da kann nur wiederholt werden, was andere schon längst wiederholt haben. Ossie Osborne (!), ein Sänger ohne Kompetenz und Format, möchte gern Robert Plant und Mick Jagger gleichzeitig sein. Er, wie auch die übrigen drei Mitglieder von Black Sabbath, haben an Originalität nichts, an Plagiaten aber alles zu bieten. Solche Platten gehören in die Discotheken, wo es auf musikalisch-ästhetische Werte ohnehin nicht ankommt.«

Lester Bangs hingegen war lernfähig. Und das zeichnet eben den wirklichen großen Kritiker aus – dass er jederzeit bereit ist, sein einmal gefälltes Urteil zu revidieren. Er sah ein, dass Black Sabbath eines immerhin auf grandiose Weise gelang: »die Teenager zum Schwitzen zu bringen«! Und er sah auch ein, dass dies eine keineswegs zu vernachlässigende Größe war. »The only criterion is excitement, and Black Sabbath's got it«, schreibt er im Jahre darauf, in seiner Besprechung des dritten Sabbath-Albums Masters Of Reality (*Rolling Stone*, 25. November 1971).
Bangs hatte auch erkannt, worauf diese Qualität zurückzuführen war.

»The thing is that, like all the best rock & rollers since the Pleistocene era, Black Sabbath (and Grand Funk) have a vision that informs their music with unity and direction and makes their simple structures more than they might seem. Grand Funk's vision is one of universal brotherhood (as when they have spoken of taking their millions to the White House with a list of demands), but Black Sabbath's, until *Master of Reality* anyway, has concentrated relentlessly on the self-immolating underside of all the beatific Let's Get Together platitudes of the counter culture.«

Dass er hier nicht nur eine Band, sondern pars pro toto das ganze Genre mit in den Blick nahm, zeigt sein Aufsatz »Heavy Metal« in der *Rolling Stone Bildgeschichte der Rockmusik* (1976), der die in der Black Sabbath-Kritik ausgebreitete Argumentation noch einmal wiederholt. Für ihn sind die Stooges, MC5, Black Sabbath, Grand Funk, Alice Cooper etc. vor allem Lieferanten großartiger, adäquater »Angst-Hymnen«. Von

»Chuck Berry an hat der Rock Hymnen an die Teenagerzeit geschaffen, sich mit der Teenager-Frustration beschäftigt, und es existiert vielleicht keine Musik, die die aufschreienden Nerven pubertärer Frustration besser begleitet als Heavy Metal.«

Wenn ein Rockkritiker aus der Vor- und Frühgeschichte des Heavy Metals sein Wesen verstanden hatte, dann war das Lester Bangs.
Beim *Sounds* dauerte es übrigens bis 1975, bis zum Sabotage-Album, ehe man Black Sabbath adäquat zu würdigen wusste. Jörg Gülden scherzt zwar einerseits freundlich über die »Mini-Altmeister der Nekrophilie«, macht aber auch

deutlich, dass es bei einer rockmusikalischen Instanz schlicht albern wäre, noch immer grundsätzlich deren Qualitäten in Zweifel zu ziehen. Die

»Gegner der Band dürfen wieder von zähflüssigem Lava-Sound und monotonem Geriffe mosern, doch all die kleinen Black Sabbath-Okkultisten – und das sind einige – wissen nach einmaligem Anhören der Platte: Das ist die wohl reifste Platte der Vier. – Find' ich übrigens auch …«

§7

Heavy Metal-Bands mussten von Anfang an mit dem Vorwurf leben »kennste eine, kennste alle«. Lester Bangs, der Mentor aus den Kindertagen des Genres, räumte entschieden auf mit dieser »weit verbreiteten Klischeevorstellung«. Metal-Bands »klingen nur für das ungeübte Ohr gleich. Wahr ist, die Abhängigkeit von der Technologie begünstigt eine gewisse maschinenhaftige Uniformität (wenn nicht Präzision).«
Was er mit »Präzision« meint, erklärt dann seine Anekdote über die Metal-Stammväter Blue Cheer.

»Blue Cheer waren wirklich ihrer Zeit voraus; ausgerechnet aus San Francisco kommend, war dieses Power-Trio derartig laut, dass ein Rezensent einer ihrer ersten Konzerte aus Mangel an Worten sie als ›Superdruiden-Rock‹ bezeichnete … Ein Freund von mir hatte einen Plattenspieler, der den Plattenteller in entgegengesetzter Richtung drehen konnte; als wir das erste Album von Blue Cheer, Vincebus Eruptum, rückwärts spielten, hörte man keinen Unterschied zu vorwärts.«

Das nenne ich wahre Präzision!
Es klingt ein bisschen wie gut ausgedacht, muss aber nicht sein. Mit dieser einen famosen, ihrer Zeit um Jahrzehnte vorauseilenden Prog Metal-Band Salem's Law, der als Gitarrist anzugehören ich die große Ehre hatte, habe ich durchaus Vergleichbares erlebt. Wir ließen obligatorisch bei jeder Übungs-Session ein Band mitlaufen, wie man das so macht, wenn man die Musik so ernst nimmt wie nichts sonst auf der Welt, viel zu ernst also. Als Aufnahmegerät kam jedoch keins dieser semiprofessionellen Homestudio-Geräte zum Einsatz, die es auch Mitte der 80er schon gab, wenn auch noch analog, nein, wir besaßen einen morbiden, in hunderten Freibad-Einsätzen aufs Schäbigste runtergerockten Ghettoblaster. Er funktionierte noch, und das ist auch schon das Beste, was man von ihm sagen konnte. Und er hatte zwei eingebaute Mikros ab Werk, die unsere Musik im Versuchsstadium aufnahmen, sogar Stereo, und so vor dem Vergessen bewahrten. Nach einem solchen Übungsabend hörten wir

uns meistens noch mal die Riffs, Song-Fragmente oder fertigen Songs an, um uns gegenseitig auf die Schultern zu klopfen, und bei einer solchen Session-Nachbesprechung passierte es. Jemand hatte vergessen zurückzuspulen. Wir hörten also die leere B-Seite der Kassette, aber plötzlich vernahm man im Hintergrund einen bekannten Sound. Der Tonkopf nahm offenbar die andere Seite des Bandes ab, und die lief entsprechend rückwärts. »Was ist das denn, mach mal lauter«, rief einer. Durch Rechtsanschlag des Volumenpotis und starken Druck auf die Kassettenfachabdeckung ließ sich die Musik halbwegs hörbar machen. Und wir sahen uns jetzt erstaunt und vielleicht sogar ein bisschen schuldbewusst an. Denn das waren *wir*, ganz eindeutig. Wir klangen ganz genauso wie immer. Allerdings wesentlich besser. Die gerade gehörten Killer-Riffs wären uns nie selbst eingefallen, das wussten wir alle. Und vielleicht ahnte der eine oder andere da bereits, dass wir es als Band – richtig herum – vielleicht doch nicht ganz so weit bringen würden.

§8

Heavy Metal, vor allem der gute alte Hair Metal war nie mehr als kalkulierte, schnöd mammonistische Abgreife. Genau das propagierten die Bands ja auch. Sie gaben nie vor, etwas anderes sein zu wollen als Rockstars, die von dem Geld der Käufer richtig einen draufmachen, ihnen dafür aber auch alles geben, was sie verlangen. Sie waren im Grunde die wandelnde Übererfüllung des Dienstleistungs-Solls. Hinter dieser ganzen hochtoupierten, aufgelederten, abgerissenen, fetischgeilen Maskerade steckt eine fast schon rührende Aufrichtigkeit. »It's so easy to forget«, propagierten Ratt in einem ihrer unschlagbaren Refrains, »what you see is what you get!«

§9

Heavy Metal gilt den orthodoxen Verfechtern der E-Kultur gemeinhin als oberflächlich. Das liegt wohl vor allem daran, dass ihnen die adäquaten Beschreibungsparameter fehlen, um seine durchaus vorhandene, mitunter komplexe Tiefenstruktur zu erkennen, ein komplexes Geflecht aus Anspielungen, Motivverklammerungen, Variationen, Reprisen, das einem Metallica-Stück genauso eigen sein kann wie einem symbolistischen Gedicht.

Der Produktionsprozess jedenfalls ist ähnlich mirakulös und sicher nicht weniger aufwendig. Wer jemals ein Studio besucht hat und gesehen hat, welchen Aufwand ein Metal-Gitarrist betreibt, um den besten Sound aus seinem Amp zu bekommen, wird dies nicht bezweifeln. Da werden Standheizungen hinter dem Verstärker platziert, damit die Röhren immer ein gleichmäßig warmes Klima haben, Mikros in den irrwitzigsten Positionen aufgestellt, Pick-ups modifiziert etc. Ja, es geht auch und zumal um den Sound. Mit dessen Emanzipation neben den Lyrics und der Komposition – angefangen bei Revolver von den Beatles –, wächst dem Rock-Album nämlich noch eine weitere Bedeutungsdimension zu, die es anderen Artefakten wie dem Buch, dem Bild und der klassischen Piece durchaus voraus hat. Der Klang, die Produktion, also die Präsentationsform selbst bekommt semantische Potenz, wird unmittelbares ästhetisches Ausdrucksmittel.

Auch wenn das alles so entspannt und leichtgewichtig klingt, hier haben Künstler Arbeit investiert: Studio-Profis doppeln eine Gitarrenspur vielfach mit unterschiedlichen Kombinationen von Verstärkern und dazu abgestimmten Gitarrenmodellen, verfeinern diese noch dazu mit einer veritablen Armada von Bodenpedalen, also allerlei Verzerrern, Hall-, Echo- und Phasenverschiebungseffekten. Da werden einfache Basis-Riffs, die Mehrspurtechnik macht es möglich, quasi orchestriert. Und natürlich hört ein ungeübter Hörer die räumliche Tiefe, die sublime Klanggestalt solcher Power-Chords nicht, man braucht eben auch hier Erfahrungen – wie man ein Gedicht von Baudelaire vermutlich auch nur angemessen goutieren kann, wenn man schon ein paar andere Gedichte gelesen hat.

Richtig ist aber, dass Heavy Metal bescheidener auftritt. Die Ewigkeits-Prätention der hehren Kunst ist ihm ganz fremd. Das heißt nicht, dass ihm nicht trotzdem ein klein bisschen Ewigkeit zuteil wird. Es gibt ja eine Tradition, es gibt – wie in den anderen Künsten auch – einen Kanon, es gibt Metal-Geschichtsschreibung. Menschen erinnern sich eben an Songs, weil sie Teil ihrer Sozialisation waren und unauslöschbar zu ihrer Vita gehören. Weil Stimmungen, im Grunde die ganze Bandbreite emotionaler Bewegungen, eine haltbare Verbindung mit ihnen eingehen können und somit abrufbar bleiben. Die Plattensammlung wird somit auch zum intimen Speichermedium, zum Privat-Archiv für das, was Fotos, Aufzeichnungen und erst recht die konventionelle Geschichtsschreibung nicht leisten können.

Und das alles gelingt nur aufgrund der manchmal gescholtenen Allgegenwart der Musik. Erst die ständige, qualitativ gleichwertige Verfügbarkeit eines Metal-Songs sorgt für eine gelingende Verklammerung mit der eigenen Biographie, für die Aufladung mit biographischen Details und also seine Auratisie-

rung. Und erst die mitunter jahrzehntelange, so gut wie verlustfreie technische Reproduktion jenes Songs gewährleistet die problemlose Abrufbarkeit dieses authentischen Erfahrungspotenzials.

§10

In Darren Aronofskys großartigem Kinofilm The Wrestler spielt 80er Jahre Hair Metal eine wesentliche Rolle als Tonspur. Die Musik dient hier nicht nur als akustisches Dekor für die anachronistisch-angeschmuddelte Atmosphäre des Films, sie charakterisiert auch immer wieder die beiden Protagonisten, den alten abgewrackten, aber immer noch leidlich steroidgetunten Ex-Star-Wrestler Randy ›The Ram‹ Robinson Ramzinski (Mickey Rourke) und seine Lieblings-Stripperin Cassidy (Marisa Tomei), bei der er durchaus mehr sein möchte als nur ein guter Kunde.
Wenn *Round And Round* von Ratt während einer Wrestling-Show in einer mittelgroßen, nichts weniger als glamourösen Turnhalle erklingt, dann kennzeichnet das Randy nicht nur als lebendes Fossil, als Relikt einer ehemals glorreichen Zeit, sondern auch als eine Art White-Trash-Sisyphos, der in diesem Leben nicht mehr herauskommt aus dem Ring. Und so lässt sich der Song auch als eine frühe Vorausdeutung auf dessen doch wohl tragisches Ende hören: Am Schluss des Films erklimmt er torkelnd und mit letzter Kraft, der zuvor vom Arzt befürchtete letale Herzinfarkt scheint sich anzukündigen, die Ringseile, um sich zum vermeintlich kampfentscheidenden Schlusssprung hinabzustürzen. Er hechtet – und die Kamera blendet ab.
Es gibt noch einige Szenen, in denen dem Sound so eine Art Kommentarfunktion zuwächst. Als sich die beiden endlich näherkommen in einem heruntergekommenen Vorstadt-Diner und Randy, abermals bei Ratt, seine Freundin zum Tanzen auffordert, lehnt sie ab. »Ich tanze schon zu oft nach dieser Musik.« An der Stange nämlich. Aber dann lässt sie sich doch anstecken von seiner guten Laune, und die beiden schwärmen nochmal von den glorreichen Zeiten. »Die 80er waren großartig«, sagt Randy schließlich, »bis die Schwuchtel Cobain alles kaputt gemacht hat.«

§11

Anfang des neuen Jahrtausends hatte die Spirale der Musikhistorie wieder einmal eine Drehung gemacht. Plötzlich war Ironie »over« – und der vormals anachronistische Schweinerock sehr, sehr charttauglich. Die härtere Spielart zumal. Und so musste man ihr nur einen neuen Namen geben, um sie vom Ruch des Ewiggestrigen zu befreien. Was lag da näher, als dem Genre das Etikett »New« resp. »Nu« voranzustellen!? Die ebenfalls gelegentlich gehörten Namen »Modern Rock« oder »New Grunge« (je nach Sozialisation der Musiker oder dem gewünschten Profiling der PR-Abteilungen) konnten sich nicht so recht durchsetzen. Nu Metal hingegen ließ sich als Avantgarde verkaufen. Und zwar gut verkaufen: Limp Bizkit etwa setzten in den Jahren 2000/2001 allein 20 Millionen Alben ab; die von deren Mastermind Fred Durst protegierten Staind nahmen 2001 mit Break The Cycle das zweiterfolgreichste Album in den USA auf (gleich nach Shaggy), und wer die US-Charts Anfang des neuen Jahrtausends verfolgte, sah stets zwei, drei Exponenten der harten Musik sich auf den ersten Plätzen tummeln. Dass man dann auch die Soundtracks kommerzieller Horrorfilme wie Königin der Verdammten oder Resident Evil von Metal-Riffs pflastern ließ, um ihnen größere Medien-Resonanz zu sichern, war nur eine Folge dessen, aber auch ein weiteres Indiz für den damaligen Marktwert dieser Musik.

Dabei war das wirklich nicht so neu, was es hier zu hören gab: den Funk und Rap inkorporierenden Heavy Metal von Limp Bizkit, Papa Roach, Linkin Park oder, wer es noch härter mochte, Slipknot konnte, wer lange genug lebte, so ähnlich schon bei Faith No More, Red Hot Chili Peppers, bei Living Colour oder etwas später Rage Against The Machine hören; die Larmoyanz, egomane Gefühlsseligkeit und das Leidenspathos von Korn oder auch Staind kannte man mal mehr, mal weniger auch von Nirvana, Pearl Jam, Alice in Chains und Soundgarden. Und auch bei Nickelback, Incubus und Creed konnte man an wieder zum Leben erweckte Seattle-Fossilien denken, wäre da nicht diese zeitgemäße Produktion. Nichts Neues unter der Sonne also, aber immerhin: Eine jüngere Musiker- traf hier auf eine entsprechende Konsumentengeneration, fing mithin noch einmal von vorn an und spielte mit einer Inbrunst, als gäbe es das wirklich alles zum ersten Mal – und das allein rechtfertigte denn doch das Epitheton »new«.

Von der Popularität der Jungspunde profitierte das gesamte Genre, obwohl die einschlägigen Labels auch in Zeiten des Desinteresses der großen Öffentlichkeit, also fast die ganzen 1990er Jahre hindurch, weiterhin ganz passable Umsätze verzeichneten. Das Stereotyp des konservativen und loyalen Headbangers scheint wohl doch nicht ganz an den Haaren herbeigezogen zu sein. Aber

dass sogar Hollywood der Szene unter die Arme griff – die sich dann selbst historisch wurde und sich infolgedessen auf den »True Metal« besann, also auf jenen klassischen Schwermetall der glorreichen frühen Jahre – und mit Stephen Hereks Rock Star den Fans ein nostalgisches Stück Vergangenheitsbewältigung lieferte, wäre ohne die gesteigerte Aufmerksamkeit durch das Pop-Publikum vielleicht doch nicht denkbar gewesen.
Aber was waren die Ursachen für diese erste Metal-Renaissance? Zunächst mal wird man das Pop-Comeback dieser Musik nicht ablösen dürfen von dem damals kurrenten 80er-Jahre-Revival. Während man anfangs naturgemäß der massenkompatibleren Musiken wie New Wave, New Romantic etc. gedachte, war dann aber doch irgendwann mal der Heavy Metal dran. Es hat länger gedauert, weil die Assoziationen, die man an diese Musik knüpfte – picklige, stets einigermaßen alkoholisierte, zottelhaarige Dummbatze in speckigen, abzeichenbewehrten Kutten – vielleicht nicht ganz so sexy sind, wie es bei den anderen Genres der Fall ist.
Dass es aber überhaupt zu einem solchen Revival kommen konnte, dürfte nicht zuletzt daran liegen, dass eben die Generation, die in den Achtzigern ihre Adoleszenz erlebte, mittlerweile im nostalgiefähigen Alter angelangt ist und auch in der Position, dieses Bedürfnis tatsächlich befriedigen zu lassen. Ein A&R-Manager in den Mittdreißigern wird, wenn er die Wahl zwischen zwei Bands hat, doch wohl jener den Vorzug geben, die nicht nur gute Musik macht, sondern ihn dabei auch noch an seine schöne, wilde Jugend erinnert.

§12

Als ruchbar wurde, dass der Erfurter Amok-Läufer Robert Steinhäuser passionierter Counterstrike-Spieler und eben unter anderem auch Slipknot-Hörer war, einer Band, die ja in der Tat nur die ganz großen Provokationskeulen schwingt (»People = Shit«!), schien das stets vorhandene, reaktionäre Ressentiment wieder einmal eine Begründung nachgereicht bekommen zu haben. Wie schon in den frühen Achtzigern, als christliche Fundamentalisten Ozzy Osbourne dafür belangen wollte, dass ein jugendlicher Selbstmörder dessen *Suicide Solution* zu seinem Abschiedslied erkor, oder wie vor einiger Zeit, als amerikanische Gerichte Marilyn Manson am High-School-Massaker in Littleton mitverantwortlich machen zu können glaubten, wurde nun also einmal mehr diskutiert, ob es da nicht doch einen Kausalnexus gebe zwischen der Simulation und der Tat, zwischen fiktionaler und realer Gewalt. Und was man dann wieder hörte, wie in all den Jahren und Fällen zuvor, waren Meinungen, nur Mei-

nungen, denn die Empirie, die hier angebohrt wurde, ist immer noch ein reichlich dünnes Brett. Der suggerierte Zusammenhang ließ sich nämlich bisher weder psychologisch noch soziologisch und schon gar nicht statistisch erhärten. Und das ist insofern bemerkenswert, als man sich ja doch schon eine Weile mit dieser Fragestellung beschäftigt.

Aber besondere Ereignisse stiften oftmals wissenschaftliche Moden, und so hörte man gelegentlich die These, virtuelle Gewalt zeitige einen gewissen Gewöhnungseffekt und setze infolgedessen die Hemmschwelle herab, vermindere nicht zuletzt die Empathiefähigkeit gegenüber den Opfern. Das klingt zunächst ganz plausibel, freilich auch nicht plausibler als die ihr komplett widersprechende Katharsis-These von Martina Claus-Bachmann. Die Pädagogin stellt bluttriefende Metal-Lyrics und -Cover-Artworks einer der essentiellen buddhistischen Curricula, der sogenannten »Leichenfeldbetrachtung«, gegenüber. Die hat den Zweck, und darin ist sie durchaus mit barocker Vanitas-Literatur vergleichbar, nach einer skrupulösen, möglichst empiriegesättigten Betrachtung körperlichen Zerfalls die eigene irdische Hinfälligkeit zu erkennen, sie als vorherbestimmt, als conditio humana hinzunehmen und infolge eben dieser intellektuellen Beherrschung – durch die Distanzgewinnung zum Selbst, durch dessen Einbettung in ein höheres Prinzip, das Naturgesetz – dann auch aufzuheben, sie spirituell zu überwinden. Am Ende steht also einmal mehr ein Zustand größerer Klarheit, innerer Ruhe und Freiheit.

Und nun der naheliegende Analogieschluss: Die schwermetallische Leichenschau zeitige im Grunde ähnliche Folgen; auch hier bewirke die Schwelgerei im Morbiden, Moribunden eine mentale Kontrolle der damit verbundenen Ängste. Das ästhetische Spiel, die Betrachtung des Eigenen im Fremden der Kunst ziehe eine Katharsis nach sich, und die wiederum eine intakte Seelenhygiene.

Auch dies ist selbstredend nur eine These. Und möglicherweise ebenfalls eine unzulässige Simplifikation respektive Verallgemeinerung dessen, was mit den unterschiedlichen Individuen passiert, die sich unterschiedlichen Formen fiktionaler Gewalt aussetzen. Aber solange man darüber nicht mehr weiß, sollte man auch mit Zensur-Postulaten zurückhaltend sein.

§13

»Ich bin heute morgen zum Schluss gekommen, dass wissenschaftliche Analyse mir das Fan-Dasein kaputt macht«, sagte eine Besucherin am Rande des »Metal Matters«-Kongresses. Das ist ja eine allseits bekannte und zunächst auch ganz nachvollziehbare Reaktion. Warum soll man sich durch die Kulturwissenschaft-

ler den Spaß verderben lassen, wenn es einem doch nur darum geht? Muss ja auch nicht. Wer nicht will, der hat schon. Geht in Ordnung. Sowieso. Genau.
Mich erinnert das etwas an mein schlechtes Gewissen angesichts meiner nur rudimentären Kenntnis der meisten Metal-Lyrics, übrigens auch von Alben, die ich schon sehr lange höre, die sich also unabweisbar in meine Biographie eingemischt haben. Möglicherweise wird das der eine oder andere nachvollziehen können. Man kennt nur ein paar markige Phrasen, weiß so ungefähr, warum es geht, manchmal noch nicht einmal das, man ärgert sich sogar mitunter über die eigene Ignoranz, aber richtig wichtig ist es dann auch wieder nicht. Denn die Musik funktioniert trotzdem immer wieder genau so, wie sie soll. Ich muss gar nicht im Detail wissen, worum es eigentlich geht, die musikalische Sprache eines Songs reicht für sein Verständnis jederzeit und ohne weiteres hin.
Ein Freund von mir würde hier widersprechen. Für ihn gehört der Text zum ästhetischen Erlebnis unbedingt dazu. Sagt er jedenfalls. Er will von einem Song, den er mag, auch wissen, was genau da verhandelt wird. Wenn man jetzt unbedingt mit ihm streiten wollte, könnte man ihm entgegenhalten, dass er die Entscheidung, ob er einen Song mag oder nicht, schon getroffen hat, bevor er die Lyrics kannte. Wäre der lyrische Gehalt wirklich vollgültiger Bestandteil des ästhetischen Erlebnisses, könnte er ja erst nach dessen genauer Kenntnis entscheiden, ob er das Stück mag oder nicht, müsste also immer erst das Textblatt zur Hand nehmen, auch wenn er den Song intuitiv längst durchgewunken hat. Denn mal ehrlich, so hört doch kein vernünftiger Mensch, der auch noch essen und schlafen muss oder gelegentlich vielleicht mal ins Kino möchte. Man lässt sich praktischerweise erst affizieren, und dann will man wissen, was da eigentlich Sache ist.
Dafür spricht übrigens auch die Gegenprobe. Der Song, der einen erst mal aus den Stiefeln geholt hat, verliert doch nichts von seiner Suggestivität und Überwältigungskraft, wenn man späterhin bemerkt, dass hier ja doch wieder nur Balsaholzbretter gebohrt werden – es bleibt damit doch immer der Song, der einen mal aus den Stiefeln geholt hat. Und potenziell kann er das immer wieder tun. Der Philosoph Roland Barthes nennt das in seinem Buch *Lust am Text* den »Moment, wo mein Körper seinen eigenen Ideen folgt – denn mein Körper hat nicht dieselben Ideen wie ich.«
Mitunter verfolgt er nämlich sogar ganz konträre Interessen. So erstaunte es mich denn auch nicht, als mir ein sich seit Jahrzehnten der Antifa-Szene zugehörig fühlender Kollege beichtete, dass sie damals allesamt auf die New Yorker Hardcore-Metaller Carnivore abgefahren seien, ohne sich im Geringsten an dem »dummen Zeug« zu stören, der in den Texten zur Sprache kam. Nicht mal

dieses tumb-provokative Gepansche aus Nationalismus, Homophobie und Rassismus konnte den Autonomen diese Musik vergällen.

Damit sind wir dann wieder beim eingangs zitierten Verdikt des weiblichen Metal-Heads, der seine Fan-Identität durch die Kulturwissenschaft bedroht sieht. Ich glaube, hier können wir getrost mal Entwarnung geben. Die wissenschaftliche Zerlegung des Phänomens Heavy Metal ist meiner unmaßgeblichen Meinung nach ein zusätzlicher Spaß. Wie gute Textkenntnis! Bestenfalls hat man Freude an diesen intellektuellen Jonglagen und versteht vielleicht ein bisschen besser, wie diese Kultur gestrickt ist und was einen zum Metal-Aficionado macht. Schlimmstenfalls langweilt man sich königlich und kehrt mit dem Wissen an die heimische Anlage zurück, dass man nicht die gleiche Sprache spricht. Aber die Faszination für diese Musik wird in beiden Fällen davon überhaupt nicht berührt. Denn hier folgt der Körper seinen eigenen Ideen, wie gesagt, und die haben mit dem, was der dazugehörige Verstand zu wissen meint, nur wenig, aber mit dem, was andere über diese Musik denken, rein gar nichts zu tun.

Insofern bleibt mir auch die Hasslatte unverständlich, die da von einigen geschwungen wird – und ich meine jetzt wirklich nicht die Dame vom Anfang –, wenn sie die Wissenschaft im Anzug wähnen, so als wär's die Kavallerie, die ihnen ihre Lieblingsalben wegnehmen will. In der Szene hat sich doch ein höfliches Miteinander auch unter Anhängern unterschiedlicher Subgenres durchgesetzt. Wenn man jetzt als allerletzten Beweis der schon sprichwörtlichen Duldsamkeit und Konzilianz der Szene auch noch die Akademiker inkorporierte, nein, es wäre doch zu und zu schön.

I. Ästhetik, Codes, Ethnografie

»Wieviel wirklich bedeutungsfreie Bereiche durchqueren wir im Verlaufe eines Tages? Sehr wenige, manchmal überhaupt keine. Ich befinde mich am Meer: gewiß enthält es keinerlei Botschaft. Aber auf dem Strand, welch semiologisches Material! Fahnen, Werbesprüche, Signale, Schilder, Kleidungen, alle stellen Botschaften für mich da« (Barthes 1964, 90).

»Welch semiologisches Material!« ließe sich ebenso bei der Betrachtung der Kutte eines Metalheads ausrufen. Die Botschaften auf der Kutte und viele weitere Zeichen und Zeichenträger, die beileibe mehr als die ›Oberfläche‹ der Metal-Kultur ausmachen, lassen sich lesen und interpretieren. Dies verdeutlichen die Beiträge dieser Sektion, die sich mit dem ›Sichtbaren‹ der Heavy Metal Kultur beschäftigen. Was Roland Barthes in seinem Klassiker »Mythen des Alltags« – einer auf den Alltag gerichteten Semiologie – als eine besondere Haltung der Forschenden gegenüber der Umwelt beschreibt, bleibt auch aus dem Grund für diese Auseinandersetzung aktuell, weil die Heavy Metal Kultur häufig von einer eigenartigen Dialektik bestimmt erscheint. Metal bietet einerseits ein komplexes Zeichenarsenal und vielfältige kulturelle Praktiken an, fügt sich aber dennoch in unsere Welt so ein, dass diese Zeichen unsichtbar bleiben oder als selbstverständlich betrachtet werden. Dies hat vermutlich mit der besonderen Form der Codes des Metals zu tun. Hier soll noch einmal auf eine Formulierung aus der Einleitung zurückgekommen werden, dass es Spaß macht, Metal ernst zu nehmen. Das funktioniert jedoch nur, wenn die sichtbaren Oberflächen nicht willkürlich mit Bedeutung besetzt werden. Das Besondere an Metal ist die relative Geschlossenheit dieses Zeichensystems und die behutsame Anpassung an Veränderungen des Genres und der Kultur.

Stuart Hall hat in seinem pointiert betitelten Text »The Work of Representation« die Herstellung von solchen zeichenhaften Systemen als ›harte Arbeit‹ beschrieben. »Meaning is produced by the practice, the ›work‹, of representation. It is constructed through signifying – i.e. meaning-production-practices« (ders. 2003, 28). In einer leicht verschobenen Interpretation Halls könnte also die Arbeit am Sichtbaren des Metals als eine Arbeit an den sinnstiftenden Praktiken der Bedeutung selbst begriffen werden. Das Sichtbare und die Bedeutung

von Metal sind über den Prozess permanenter Arbeit miteinander verbunden und erzeugen so (auch) die relative Stabilität dieser kulturellen und subjektiven Praktik.

Zwar gibt es immer wieder Elemente, die ausgetauscht werden können, letztlich aber auch etliche Elemente, die notwendig an ihrem Platz bleiben und ihre Bedeutung behalten. Das ist ein Grund dafür, warum Metal zwar relativ unauffällig ist, sich die Zugehörigkeit zu ihm aber, in den meisten Fällen, auf den ersten Blick identifizieren lässt: Der Lackmustest Metal oder Nicht-Metal lässt sich eigentlich sehr einfach durchführen. Wie sich beispielsweise das Motiv von Dominanz und Männlichkeit in einer subtilen Camouflage im Black Metal ausdifferenziert, das lässt sich am Beitrag von Birgit Richard und Jan Grünwald sehr gut nachvollziehen. Auch wenn die Gesten und Kostüme des Black Metals eigentümlich erscheinen und sich auf eine Ikonographie des nördlichen Kulturkreises zu beziehen versuchen, sie sind immer noch als Metal zu erkennen und es ist, bei aller Härte, immer noch ein (ins Extrem) gewendetes Spiel. Auch in der Typografie und der Covergestaltung zeigt sich die Beharrungskraft von Metal, der sogar einen eigenen Zeichentypus hervorbringt. Sowohl Reiner Zuch als auch Florian Krautkrämer/Jörg Petri fokussieren eine Ästhetik, die sich unabhängig von der Musik als prägende Kraft eines besonderen Looks entwickelt, wobei letzterer Beitrag auch noch die Überschneidung mit der Horrorfilmkultur erkundet. Hier wird besonders deutlich, dass diese Sprache und ihre Zeichen beherrscht werden müssen. Wie ›ernsthaft‹ und geschlossen das Zeichensystem Metal zu sein scheint macht auch der Beitrag von Julia Eckel deutlich, der die widersprüchliche Medialität der Kutte erkundet, als Kleidungsstück und zugleich als (medialer) Träger von Symbolen, die für den Träger eine komplexe Kommunikations- und Symbolisierungsfunktion übernehmen. Unter kulturwissenschaftlichen und geschichtstheoretischen Gesichtspunkten versucht schließlich Tomislava Kosic das Eigenleben und die Genese von Symbolen innerhalb der Metalkultur zu erfassen. Einige Beiträge führen hier auch an Randbezirke des Metals: Sascha Seiler macht an einem Krisenphänomen der Band Kiss deutlich, wie deren Ästhetik aufgrund unglücklicher Entscheidungen nicht mehr funktioniert und aus dem Universum der Band hinausführt. Der Beitrag von Herbert Schwaab zur Mockumentary This is Spinal Tap begreift die Parodie als Möglichkeit, Metal aus der Peripherie heraus zu perspektivieren und dadurch Wissen über dessen Codes und Ästhetik zu erlangen. Als Essenz lässt sich aus all diesen Beiträgen ableiten, dass Metal zwar ein Spiel, aber nicht unbedingt komisch oder doppelbödig und selbstreflexiv ist. Allen ist zwar bewusst, dass sie ein Spiel spielen, aber allen ist auch ein großes Bemühen darum anzumerken, dieses Spiel aufrecht zu erhalten. Daher findet sich die Mög-

lichkeit – wie im Beitrag von Andreas Wagenknecht deutlich wird – Metal nicht ernst zu nehmen, vorwiegend auf der Ebene sowohl liebevoller als auch komischer Rekonstruktion der Topoi der Heavy Metal Welt, also eher auf Seiten der Rezeption als auf Seiten der Produktion.

Birgit Richard / Jan Grünwald

Wilde Männer, frostige Räume und asoziale FanArt des Black Metals bei flickr, YouTube und Vimeo

Dieser Beitrag betrachtet verschiedene Männlichkeitsmodelle und ihre visuelle Umsetzung im Bild des Online-Musikvideos unter besonderer Berücksichtigung ihrer Positionierung im Raum◂1 und des Motivs des winterlichen Naturraums. Die Modelle wurden durch die Untersuchung der Online-Plattformen YouTube und flickr generiert, wobei die Medienstruktur verschiedener Bild-Plattformen◂2 die Darstellungen des Musikgenres Black Metal beeinflusst. Hierbei stehen jedoch weder die nur scheinbar existierende soziale Komponente noch der Mythos eines Internets, welches vorgeblich aus produzierenden Fans Berühmtheiten generiert, im Vordergrund. Diese gerne bemühten kleinen Erzählungen müssen als aus der Musikindustrie für den Mainstream kommende Motivationen verstanden werden, vermarktbare Bilder völlig kostenlos durch die User herstellen zu lassen. Der Mythos, es gäbe ein autonomes Außerhalb des Musikmarktes, wird weiterhin nur zu Marketingzwecken bedient, um so die alte Mär ›vom Tellerwäscher zum Millionär‹ zu befördern und zu erhalten. Fernab jeglicher Struktur des Systems Musik- und Medienmarkt wird niemand zum Star – der Markt ist längst Teil des ›sozialen‹ Webs. Diese Bedingungen für die Teilhabe eines »normopathen« (Lütz 2009) Mainstreams und die Teilkultur der Popmusik sind hier jedoch nicht von Interesse. Black Metal hat mit dieser Art von Bilderproduktion nichts zu tun. Das Starsystem wird durch die Musiker, Produzenten und Fans symbolisch abgelehnt und durchbrochen, jedoch gleichzeitig durch die Produktion von Online- und FanArt-Videos wieder bestätigt.

In der Betrachtung der verschiedenen Männlichkeitsmodelle dient zu Beginn dieses Beitrags das moderne beziehungsweise modernisierte Männlichkeitsbild des romantischen Indie- oder Emoboy (Calmbach 2007) als Kontrastfolie für die darauf folgenden Bilder aus dem Black Metal. Ersteres zeigt Einzelgängertum und Einsamkeit in der Erhabenheit der Natur (Burke 1989) und zeichnet sich durch Zartheit und Zerbrechlichkeit aus. Hier ist die Strategie der Ausweitung der männlichen Territorien durch die Aneignung von Weiblichkeitsbildern anzusetzen. Dem folgt die Beschreibung einer Figur eines traditionellen, archaischen Männerbildes: Der wilde Zerstörer, Krieger und Überlebende der

Spezies im Black Metal ist auch Einzelgänger, einsam, erscheint unmodisch und historisch in einer unzivilisierten Natur. Im Gegensatz dazu wiederum wäre ein Urban Warrior des HipHop zu verstehen, der eingebettet in die Männerhorde, als Überhöhung in der Größe XXL Raumdominanz im Bild erlangt. Alle im Artikel kurz analysierten Männlichkeiten sind extrem künstlich und immer zwingend an ihre Verortung im Raum gebunden. Beide Modelle weisen ein gesteigertes Pathos und Dramatik in der Darstellung auf. Die räumlichen Männerdomänen gründen vor allem auf dem Ausschluss des Weiblichen (Black Metal) beziehungsweise ihrer Verobjektivierung (HipHop).
In den folgenden Beispielen zum Black Metal fehlen Frauenfiguren völlig, sie sind nicht einmal mehr umgebender Grund.

Das Bildprogramm des Winters: Zarte und böse-grimmige Eiswelten

Black Metal führt dieses Drama nach wie vor noch auf: Die Natur reagiert hier nicht auf die Charaktere, sondern bietet dem männlichen Krieger einen Raum, um sich aktiv zu bewähren. Die männlich dominierte Subkultur des Black Metals mit ihren schwarz-weißen Kriegern im Schnee beruht zwingend auf der Ästhetik eines winterlichen Bildraums. Das Motiv des Winters in endloser Landschaft wird zugleich existentialistisch, nihilistisch und romantisch verwendet. Hier findet eine weitere Form der archaischen Männlichkeit und ihr visuelles Programm Platz, um eine direkt-oppositionelle Haltung zur Gesellschaft zu visualisieren, subversive Potentiale und Abweichungsstrategien von der Moderne und Postmoderne zu artikulieren.
Doch zunächst ein Exkurs zum Motiv der winterlichen Natur in der Popkultur: Auch die modernisierten beziehungsweise modernen Männlichkeiten bedienen sich in ihrem Bildprogramm des Wintermotives und der Naturlandschaft. Populäre Kultur und nordische Einsamkeit passen gut zusammen, so wie in unterschiedlichen Variationen bei Polarkreis 18 im Video zu *Allein Allein* (Hagen Decker, D 2008) oder in *A Beautiful Lie* (Jared Leto, USA 2008) von 30 Seconds To Mars zu sehen ist. Die Dresdener Band Polarkreis 18 zeigt auf dem Cover ihrer ersten CD die Motive von Eis, Schnee und arktischem Winter als Hintergrund einer Expeditionsgruppe, die als Bewährungsprobe und Mannwerdung eine Reise in eine wilde und unwirtliche Natur unternommen hat. So verkörpern sie die Spitze des Wettbewerbsdenkens, weil sie sich als die Ersten und die Einzigen am Nordpol visualisieren. Dieses stellt auch ein häufiges Motiv im Film dar, wie zum Beispiel in Batman Begins (Christopher Nolan, USA 2005): Männ-

lichkeit und ihre Bewährungsproben finden oft in eisiger, einsamer Landschaft statt, weit weg von Zivilisation, um ein Agieren ohne moralische Einschränkungen zu legitimieren.

Das Cover der zweiten CD von Polarkreis 18 zeigt den Sänger nackt, eingefroren in einem Eisblock liegend. Seine jugendliche Frische ist kryonisch konserviert. Ein nackter männlicher Körper liegt nun im transparenten Schneewittchen-Sarg und verheißt sowohl ewige Jugend und Schönheit als auch Unschuld. In dieser asexuell inszenierten Nacktheit zeigt sich die Reinheit männlicher Jugend. Polarkreis 18 repräsentieren hier das hybride modernisierte Männlichkeitsbild des Emo- oder Indieboy, das auch – durch die Überschneidung und Gleichzeitigkeit von hetero- und homosexuellen Männerbildern – zugleich ein homophobes Feindbild abgibt. »Hater«◂3 lehnen die Modernität dieses zartdelikaten, zeitgenössischen Männertypus ab, da er zu viele als weiblich stereotypisierte Elemente enthält. Die umgebende, romantisch ins Bild gesetzte Landschaft mit winterlichen Akzenten dient als Bühne für die Performanz männlicher Einsamkeit. »To celebrate our loneliness« heißt es im Text – diese Einsamkeit verursacht kein Leid, sondern wird leidenschaftlich genossen. Der populäre Mainstream zeigt eine sublime, erhabene Natur und eine romantisierende menschliche Einsamkeit. Die Spuren des Winters sind nicht gewalttätig und bedrohlich, sondern stehen für eine saubere frische Luft, die Reinheit des Gletschers. Die der Romantik als Motiv entlehnte erhabene Landschaft präsentiert sich mit dem Unterschied, dass die Individuen nicht darunter leiden – im Gegenteil: die Männer genießen die Einsamkeit. Sie sind allerdings ähnlich wie bei Caspar David Friedrich ins Bild gesetzt, proportional nur Punkte in der Landschaft, sie bewegen sich auf dem Berg mit labilem Stand und ruhelos in der Landschaft. Sie sind nicht urwüchsiger Teil derselben.

Ganz anders zeigt sich diese Motivik im Bildprogramm des Black Metals. Insbesondere bei der norwegischen Band Immortal, deren zwei Online-Videos *Blashyrkh* und *Grim and Frostbitten Kingdoms* (David Palser, GB 2005) als exemplarisch zu sehen sind. Im ersten Video *Blashyrkh* stehen die Mitglieder der Band wie aus Stein gemeißelte Statuen auf den Kämmen der Berge als Herrscher über die Natur. Die Band Immortal nimmt eine erhöhte Perspektive ein, die einen Feldherrenblick vom Berg repräsentiert. Die winterliche Natur der teilweise schneebedeckten Kuppen ist gleichzeitig Feind und Freund. Die Band ist massiv und sehr geerdet und überblickt auf dem Bergrücken die Landschaft mit raubvogelartiger Mimik, spähergleich.

Trotzdem sind die Erwartungen an ein zeitgenössisches Bild von Männlichkeit gebrochen: sie tragen lange Haare (das Heiligtum aller Metalheads) als Referenz an die wilden Krieger der Wikinger und enganliegende strumpfhosen-

artigen ›Leggings‹. Es zeigt sich ein diffuser Bezug zu historischen Kriegerfiguren, für die es allerdings kein direktes präzises Vorbild gibt. Hier kommt das Prinzip der Bricolage zur Anwendung. Immortal haben einen sublimen Körper (Žižek 1991), sie zeigen im kalten Winter nackte Haut, zum Beispiel mit offenen, ärmellosen Lederwesten und strotzen so visuell abgehärtet der Natur. Dadurch wird die Künstlichkeit ihrer Figuren betont. Die subkulturelle Bekleidung mit den schwarzen Ledersachen wirkt unpassend für die winterliche Landschaft. Die Erhabenheit und Macht der Natur überträgt sich auf den Mann. Er erlangt zudem Unsterblichkeit durch die Natur, wird unvergänglich, wie bei Polarkreis 18. Im Gegensatz zum konservierten Körper im Eisblock ist der archaische Krieger aber Wiedergänger und damit verflucht. Die romantische Natur ist erhaben, der Mensch reduziert dargestellt – diese sublime Natur ist wild und tödlich. In *Grim and Frostbitten Kingdoms* ist die Band komplett in Eis eingeschlossen und singt der eingefrorenen Kamera entgegen. Dies sieht ganz anders aus als bei Polarkreis 18: Hier sind eher gefährliche Lebewesen eingeschlossen, die nicht nach langem Schlaf auf reine Erlösung warten. Sie waren im Winterschlaf, wie der Rest der Natur und streben jetzt nach Freiheit. Sie erscheinen nicht als fremde Eindringlinge in dieser Eiswüste, sondern als Teil dieser spezifischen Natur. Immortal präsentieren zudem die bildliche Heraufbeschwörung eines apokalyptischen Moments von Eiszeit und dessen barocken Genuss. Wut und Einsamkeit werden zelebriert. Sie sind durch den ›corpse paint‹, der die Alterungsprozesse und Spuren des Kampfes im Gesicht sichtbar macht, gezeichnet vom Tod. Eine jugendliche Reinheit wird hier nicht angestrebt, sondern ein weises Alter bis hin zur hexenartigen Altersbosheit visualisiert. Die Band Immortal präsentiert in der inszenierten Ernsthaftigkeit und Dramatik einen authentischen Lebensentwurf: die Bilder sind – trotz Make-up und Grimasse – ernst gemeint im Sinne des Metals, also ›true‹. Obwohl diese dramatische Form von Außenstehenden nur bedingt ernst genommen wird, gibt es eine grundsätzliche Akzeptanz der hier dargestellten Männlichkeit. Sie ist zugleich Maskerade und visueller Ernst, keine Kostümierung, kein Spaß, nicht karnevalesk, obwohl sie so erscheint. Eine Umdrehung der Machtverhältnisse, wie im Ursprungsgedanken des Karnevals, wird nicht unmittelbar angestrebt, weil Maskerade und die Produktion von archaischer Männlichkeit hier in menschenleerer Winternatur stattfinden, einem der letzten Rückzugsorte. Ihr Überleben verweist auf Kraft und Stärke. In diesem Naturraum werden als Reaktionen auf soziale Kälte Außenseitertum und das Böse in antwortloser Natur zelebriert.

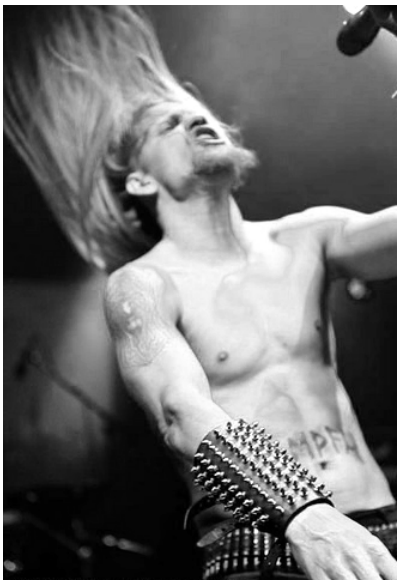
Der wilde Naturraum, ohne Zeichen von Zivilisation, repräsentiert eine Nische für die archaische vormoderne Männlichkeit, der die Naturgewalten ihre Macht verleihen. Die von Caspar David Friedrich oft bemühte Gestalt des Eremits oder

des Mönchs findet sich auch in älteren Präsentationen der Band Gorgoroth. Der »große Gaahl«, ihr früherer Sänger, zeigt sich auf Fotografien von Peter Beste schon mit der Vorläuferband Trelldom im Schnee vor einer einsamen Hütte – er erscheint wie Knut der Eisbär auf der Scholle der letzten zu rettenden Männlichkeiten. Die Darstellung des Winters im eisigen Naturraum ist also die Bedingung für zwei Männertypen im Online-Video: einmal die visuell nicht dominante, zarte männliche Repräsentation, die die Natur als schützende Hülle begreift und als Signifikant für Feiern von Isolation und Einsamkeit mit Hingabe. Dagegen füllt Black Metal die selbst gewählte Einsamkeit in der eiskalten Natur als eigenen Raum aus. Die wilden ›männlichen‹ Jäger und Krieger agieren als Teil der wilden Natur, der ›corpse paint‹ kann unter anderem als Versuch, in der Natur aufzugehen, angesehen werden.

Hybride Männlichkeitsbilder im Black Metal und ihre Verankerung im medialen Raum des Web 2.0

Unter dem Oberbegriff der archaischen Männlichkeit (Grünwald 2008) zeigt sich bei flickr im Black Metal ein vom HipHop inspiriertes, urbanisiertes Körperbild. Der Sänger der Black Metal-Band Kampfar (s. Abb. 1) beispielsweise adaptiert das ›Waschbretttatoo‹ aus dem HipHop mit der niedrig sitzenden engen Röhrenhose, die zwar dem Stil des Metals zuzurechnen ist, aber gleichzeitig auch auf die Kleidung des Emo verweist. Es bleibt trotzdem Metal und erweitert die dortige Feier des bierseligen ›Waschbärbauches‹. Ein zweites hybrides Männlichkeitsbild findet sich bei der Band Alcest (s. Abb. 2). Dieses Männlichkeitsbild addiert nun das Androgyne zur Poesie und bezieht eine unaufgeregte Zartheit der Männlichkeitsbilder mit ein; in der Musik wird die ernsthafte Drohung teilweise aufrecht erhalten. Das Böse und die Wucht der Natur müssen in der Visualisierung nicht mehr immer betont werden, hier sind Naturraum und Jugendstilornamentik zu sehen und im Bandauftritt zeigt sich eher der modernisierte Männertypus:

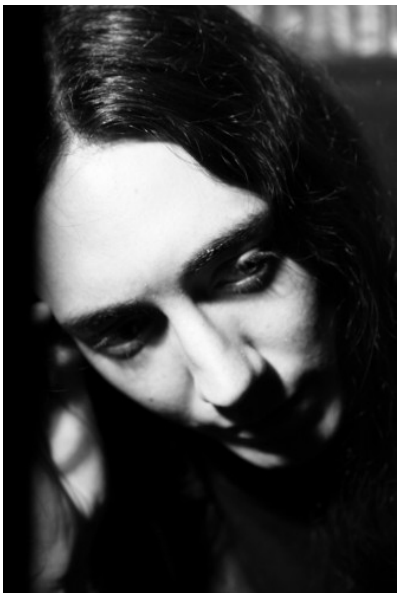
Abb.1: Kampfar Sänger Dolk



»Alcest kann nach wie vor unter Metal einsortiert werden und Metal braucht männliche Klischees.. Also gut, ehrlich jetzt: Wie sehr macht es dem Macho in dir etwas aus zuzugeben, dass du dich verirrt hast und nach dem Weg zu fragen? Ich glaube ich bin hier seit 25 Jahren verirrt und frage die ganze Zeit nach meinem Weg. Guck mich an, glaubst du dass ich die Art von Mann bin, die sich für Machokram interessiert?«◄4

Es können also unterschiedliche Männlichkeitsmodelle im Raum einer einzigen Subkultur wie Black Metal verortet werden. Wesentlich ist die Suche nach den Nischen von Männlichkeit und nach nicht-besetzten Räumen. Damit wird gleichzeitig eine Archäologie von verschiedenen klassisch-historischen Männlichkeiten geleistet. Archaische Männlichkeiten festigen die Dichotomisierung der Geschlechter, sie stereotypisieren Männlichkeit als überlegen durch Strategien der Übertreibung und durch das Erschaffen einer fiktiven Hypermaskulinität und lassen Weiblichkeit als unbeschriebene Leerstelle im Raum. Diese Übertreibungsstrategien machen gleichzeitig unbewusst die Konstruktion von Geschlecht sichtbar und zeigen Männlichkeit als ideologisches System. Hinzu treten die modernen Männlichkeiten beziehungsweise modernisierten Männlichkeitsbilder und die sogenannten teiltraditionellen Männlichkeiten, wozu Polarkreis 18 zu rechnen sind. Ihnen geht es um die Erweiterung des visuellen Spektrums. Auch Black Metal kann diese Formen integrieren, indem der Bereich von ›trueness‹ ausgedehnt wird. So kann auch plötzlich in einer relativ homophoben Subkultur ein bekennend schwuler Gaahl seinen Platz finden.

Abb.2: Alcest-Sänger Neige



Alle hier präsentierten Modelle sind expressive Männlichkeiten: Der romantische Pop und Emo(core) Stil besticht durch Pathos. Der von Bordo (1999) als »The Rock« bezeichnete Männlichkeitstypus steht für physische Präsenz und das Drama im Black Metal, während Coles (2000) Begriff des »Machoman« sich eher auf die Drohung/Abwehr/Offensive des HipHop beziehen lässt.

Das räumliche Bildprogramm des Black Metals

Abb.3: Gaahl mit (Ex-) Freund

Entscheidender Faktor für die Beurteilung der Einbindung der Männlichkeiten in den Raum der Natur ist die Gestaltung des Figur-Grund-Verhältnisses◂**5** und damit die verschiedenen Formen der Integration in den Bildraum. Hierbei zeigen sich nach Analyse der erwähnten Online-Videos und Fotos die häufigsten Strategien im Black Metal besonders eindrücklich:

1. Im Black Metal kann eine Auflösung der Figur beziehungsweise ihr Verbergen im Bildraum stattfinden, wie auf den CD-Covern von Wolves in the Throneroom◂**6** oder bei Cover und Typografie von Darkthrones A Blaze In The Northern Sky (1992).◂**7** Die Figur zerläuft wie die Schrift in ein wurzelartiges Gespinst oder wird zum aus dem Gehölz lugenden, bedrohlichen Gespenst, das gleich wieder verschwindet und von einer anderen Stelle im Raum lauert. Die Figur ist nicht greifbar und damit extrem unheimlich und bedrohlich.

2. Figur und Grund werden durch verschiedene, sehr schwammige Graustufen verschmolzen, die wie unfertig fixierte analoge Fotografien wirken. Es gibt kein Weiß mehr (sehr beliebt im Metal-Magazin *Legacy* oder auch bei Covern der Band Agalloch). Eine Egalität von Figur und Grund/Figur und Natur im Raum wird hergestellt. Zudem erzeugen die Graustufen eine düstere Stimmung, da alles Positive, mit Helligkeit und Licht Konnotierte ausgelöscht ist.

3. Der Schwarz-Weiß-Kontrast ohne Graustufen dient der Tarnung und gleichzeitig auch der Blendung in der winterlichen Natur. Durch den ›corpse paint‹ ist das Verschwinden im Bild und wieder Hervortreten zur Abschreckung möglich, wie bei einem Kippbild in der Gestaltpsychologie.

Diese hier entwickelte Typologie des Raumes soll nun mit den für den HipHop der 1990er Jahre entwickelten Raumtypen verbunden werden. Folgende Räume, die zwar anders gestaltet sind, von der Struktur her doch gleiche Strategien aufweisen, lassen sich feststellen:

1. Der deviante Raum des HipHop (vgl. Richard 2006) ist im Black Metal ebenfalls vorhanden. Er enthält die Motive der Ausnahmesituation Krieg (Endstille, Marduk) und die Androhung von Gewalt durch mittelalterliche Waffen, wie Streitäxte und Morgensterne. Die Ernsthaftigkeit von Mord- und Brandschatzungsdrohungen wird durchgespielt. Es ist ein Schlachten- und Kriegsraum für die Horde, die nicht mehr auftaucht und sich in der winterlichen Natur verbor-

gen hat oder auf den herannahenden Feind wartet. Das eisige Exil kündet von Verbannung aus der gegenwärtigen Gesellschaft.
2. Markenräume sind im Black Metal nicht zu finden, die Ausstattung mit Objekten ist antiquiert und zeigt ein bestimmtes vorzivilisatorisches Inventar, das weitgehend marken- und luxusfrei ist.
3. Der Gedenkraum findet sich selten in offiziellen Videos, eher in denen der Fans, die an die Ermordete aus der Szene – wie beispielsweise Euronymos – erinnern.
Offiziell darf es einen 4. Parodieraum im ernsthaften Black Metal natürlich nicht geben. Im Video zu *Call of the Wintermoon* von Immortal sehen Fans sehr wohl die unfreiwillige Komik und nehmen diese in ihren Reenactments auf. Anstatt der 4. fernen Galaxien des HipHop als Zukunftsort, wählen sie die unwirtliche, eisige Natur.
Eine widerständige Inszenierung ist also nur in solchen Räumen möglich, die der Vergangenheit oder der Zukunft (vgl. Richard/Krüger 2010) angehören, Black Metal besetzt den prähistorisch-eiszeitlichen, mittelalterlichen bis romantischen Raum, während sich HipHop im urbanen postapokalytischen und Markenraum eingerichtet hat.

Schwarze FanArt im Parodieraum: ›ernste‹ Männlichkeit mit Selbstironie und Spaß

Die Subkultur des Black Metals legt im Allgemeinen größten Wert auf die Inszenierung bedrohlicher, archaischer Männlichkeiten analog zur visuellen Präsentation ihrer populärsten Bands wie zum Beispiel bei Immortal. Die FanArt zeigt aber auch deutlich, dass dieser Ernsthaftigkeit eine noch größere Selbstironie gegenübergestellt werden kann. Nur immer sehr ernst und böse und damit männlich zu sein, ist auch zu anstrengend. Trotzdem bleibt die Würde der Männlichkeitsbilder unangetastet, da auch das Herumtollen und Herumtoben in einer Männerhorde nicht als unmännlich gilt, sondern eine Facette von Männlichkeit darstellt.
Um diesen Aspekt vertiefend zu reflektieren, wurden verschiedene Bildplattformen des Web 2.0 auf Black Metal-FanArt und Männlichkeitsentwürfe hin untersucht, im Speziellen flickr, YouTube und Vimeo. Die FanArt reicht hier von »Rate my corpse paint«- Webseiten◂**8** bis zu den ironischen, bösen Bildwelten eines HOW TO TO MAKE A BLACK METAL VIDEO. NOT! (o.J., Gävel Productions)◂**9** oder TR00 BLACK METAL WINTER OF BLASHYRKH! (o.J., Gävel Productions)◂**10** auf YouTube. Das Online-Video BLACK METAL CHURCH BURNING◂**11** (o.A.) auf Vimeo

zeigt auch, dass die subkulturbildenden Ereignisse des Ernstmachens selbst wieder ironisiert und zu einem großen Spaß werden können: Im Video verbrennen die Fans das Modell einer Kirche in einem Lagerfeuer und kreischen dabei »Satan« und »Burn«, was immer wieder durch Gelächter unterbrochen wird. Im Hintergrund läuft ein Soundtrack mit Orgel. Die Metalheads spielen damit auf die berühmten (unter anderem von Varg Vikernes verantworteten) Kirchenbrände des Black Metals und damit auf eine Facette der Ereignisse des Bösen an, die zu den Szenemythen gehören (erstens die Kirchenbrände, zweitens die ausgeführte Gewalt bis hin zum Mord; vgl. hier Richard 1995◂12).

Die Black Metal-FanArt, wie sie beispielsweise durch die oben erwähnten Videos der Gruppe von Gävel Productions gegeben ist, kann nur mit Wissen um die Subkultur umgesetzt werden. Die genaue Kenntnis, welche Stilmittel dazu gehören, machen die Parodie erst möglich – zum Beispiel das wirre Herumlaufen im Wald, das stehende Posieren vor einem blauweißen Hintergrund mit ›corpse paint‹ und einer Axt. All diese Elemente scheinen Videos von Immortal oder Satyricon entlehnt. Die Videos von Gävel Productions zeigen in einem Making-of des ersten Videos Tr00 black metal Vinter of blashyrkh ihre Verwandlung vom Schminken, über die nötigen Utensilien, die Gesten und Mimiken, die dazu gehören, um dann die gefährlichen und naturbezogenen Männlichkeiten zu parodieren. Die jungen Männer schminken sich erst mit ›corpse paint‹, dann tollen sie im Wald herum und spielen die bösen Gesellen, die sich auf gefährlichem Terrain bewähren, sich hinter Bäumen verstecken (hier ist das unfreiwillig komische Video von Immortal zu *Call of the Wintermoon* Vorbild). Das hier im Black Metal übliche Männlichkeitsbild bleibt und zeigt sich als permanent erweiterbar.

Auf der Plattform flickr zeigt sich bei den Fotos, dass der ›corpse paint‹ sehr verbreitet ist und sich ideal für die Platzierung im winterlichen Schwarz-Weiß-Raum eignet. Bei den gezeigten

Abb.4 u. 5: Black Metal-FanArt mit ›corpse paint‹

FanArt-Fotografien von berghka (s. Abb. 4 und 5) ist ein Bruch in den Darstellungskonventionen zu sehen. In der Winter- und Schneelandschaft zeigen sich ein eher melancholischer junger Mann, der sich weniger böse oder gewalttätig präsentiert und sogar ein Paar, bei der die Frau – normalerweise fast ganz aus dem Black Metal-Bilduniversum ausgeschlossen –, über eine liebevolle Geste der Umarmung miteinbezogen wird. Der ›corpse paint‹ kann die Geschlechter also auch verbinden und in die Landschaft integrieren. Die ›trueness‹ des Metals ist demnach dehnbar und kann auch Spielraum lassen.

Die Fans wissen die Künstlichkeit in der Visualisierung von Männlichkeit zu schätzen, gerade wegen ihrer »Schwarz-Weiß-Malerei«, weil die Bilder im kontrastreichen Schwarz-Weiß sind und der eindeutigen Orientierung dienen. Der schon aus Tarnungsgründen in der weißen Winterlandschaft angelegte ›corpse paint‹ drückt diese Ambivalenz und die Gleichzeitigkeit der Existenz von Gut und Böse, vor allem bei Immortal durch die Klarheit der Bemalung aus. Bei anderen Bands (wie beispielsweise Endstille) ist durch die von Tod und Zerfall geprägte Maskierung die Orientierung am Bösen deutlicher.

Die Untersuchung zeigt, dass Videos und Fotos meist von Anhängern stammen, weniger von »Hatern« der Kultur. Trotz ihrer visuellen Prägnanz rufen Black Metal-Männlichkeiten keine Hasstiraden hervor, wie die Fotos oder Videos von Emo-Männlichkeiten, da Black Metal sich im Rahmen etablierter Männlichkeiten bewegt. Die Drohung des Ernstmachens und ›es-könnte-doch-Gewalt-geschehen‹, wird immer aufrechterhalten und von den Protagonisten wie Gaahl (ehemals Gorgoroth) immer wieder bestätigt.◂13

Die Männlichkeitsbilder des Black Metals werden in den Spiel- und Mashup-Kulturen im Web 2.0 einem Test unterzogen, sie können hierbei kein Teil von Aneignungskulturen sein, weil im Zeitalter des ›cloud computing‹ alles als Allgemeineigentum angesehen wird. Der Begriff der Aneignung geht von Besitz aus, der Diebstahl voraussetzt.◂14 Dagegen gehören das visuelle Setting und die Objekte einer Subkultur wie dem Black Metal allen Fans und alle bedienen sich auch dieser visuellen Mittel, wie im Speziellen dem ›corpse paint‹. Diese medialen Subkulturen generieren permanent visuelle Bastarde ohne bestimmbare Aneignungs- und damit Eigentumsanteilen, sie benötigen damit auch keine Aneignungsforschung, die kulturell einen Eigentumsbegriff voraussetzen, da alles bereits den Fans gehört.

Nur wenn die Bilder ganz Ernst machen, bleibt auch viel Fläche für das eigene Nicht-Ernstnehmen. Damit ist die ästhetisch mediale Spielwiese für die visuelle Erprobung von archaischen Männlichkeitsbildern eröffnet, die auch durch ihre ständige Erweiterung lebt und durch das Aufweichen von Regeln der tru-

eness, die zum Beispiel Weiblichkeiten komplett ausschließen kann, aber nicht muss.

Anmerkungen

01► Die Verwendung des präzisen Konzepts des Raumes von Löw (2001) macht überflüssige esoterische Annahmen unnötig, beispielsweise wie gefühlte Atmosphären im Online-Video.

02► Einen Überblick hierzu gibt es bei Richard/Grünwald/Recht/Metz 2010.

03► Zur Kategorie und Definition des Hater-Clip s. Richard/Grünwald/Recht 2010.

04► Interview mit dem Sänger Neige in: [http://www.metalnews.de/?metalid=04&action=show&intid=838]; letzter Abruf 6.03.2011

05► …bzw. der Trennung – der Begriff entstammt der Gestaltungpsychologie von Max Wertheimer (1925) als eines der Gestaltgesetze.

06► S. dazu auch den Beitrag von Sascha Pöhlmann in diesem Band.

07► S. dazu auch die Beitrag von Jörg Petri/Florian Krautkrämer und Rainer Zuch in diesem Band.

08► [http://www.ratemycorpsepaint.com/]; letzter Abruf 6.03.2011

09► [http://www.youtube.com/watch?v=bQLJUedf4f4]; letzter Abruf 6.03.2011

10► [http://www.youtube.com/watch?v=_5kukhUHAM8]; letzter Abruf 6.03.2011

11► [http://vimeo.com/5690174]; letzter Abruf 3.12.2010.

12► Analog verhält es sich hierzu ebenso in der Gothic-Szene: hier gab es den Ghoul, den Totengräber und den Suizid.

13► Vgl. bspw. das Interview auf VBS-TV ([http://www.vbs.tv/de-de/watch/music-world/true-norwegian-black-metal]; letzter Abruf 6.03.2011).

14► Thomas Macho verweist auf der Ars Electronica 2008 beim ›New Cultural Economy‹-Symposium darauf, dass Diebstahl, Piraterie und Plagiarismus essenziell sowohl für jeden kreativen Prozess als auch für den ökonomischen Fortschritt sind. S.dazu auch: Wolf Lindstrot: »Ars Electronica: Eine neue Ökonomie?«, [http://www.netzpolitik.org/2008/ars-electronica-eine-neue-oekonomie/]; letzter Abruf 6.03.2011.

Julia Eckel

Kutte & Co – Zur textilen SchriftBildlichkeit des Heavy Metals

»No change in musical style will survive unless it is accompanied by a change in clothing style. Rock is to dress up to«
Frank Zappa (1990, 203).

Über Kleidung in der Heavy Metal-Kultur zu sprechen ist kein ganz leichtes Unterfangen, denn das Aussehen und Auftreten der Szene-Anhänger◂1 ohne Verweis auf die szenegenerierende Musik zu beschreiben ist etwa so, als beschreibe man einen Raum ohne Tiefe, Ideologie ohne Überzeugung, eine Glühbirne ohne Elektrizität oder – thematisch passender – eine Gitarre ohne Sound. Zu schnell wirken die Versuche einer rein äußerlichen Katalogisierung verkürzend, vereinfachend und in ihrer Ausschnitthaftigkeit und Schwerpunktsetzung übertrieben bis absurd. So zum Beispiel, wenn Wilfried Ferchhoff in seinem Buch *Jugend- und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert* die Ausdrucksformen, Kultgegenstände und Devotionalien des »Heavy Metal; White-, Black-, Dark-, Trash- [!], Death Metal, Satansrock« (Ferchhoff 2007, 198) folgendermaßen zu beschreiben versucht:

»[S]chwarze (Leder)Kleidung mit Aufdrucken esoterischer und satanistischer Symbole, Eisenringe- und ketten, Patronengurte, Nieten-bänder [!], Beile, Kettensägen, Schwerter; Bilder von Schlangen- und Totenköpfen, Hundegebisse etc.« (ebd., 199).◂2

Jenseits der Frage, ob Beile, Schwerter, Kettensägen und Hundegebisse nun zum Ausgeh-Outfit eines Metal-Fans gehören oder nicht, sollen die folgenden Seiten keine weitere Accessoire-Checkliste des Heavy Metals hervorbringen. Das Ziel ist es stattdessen, die Metaller-Bekleidung, ihre Eigenschaften und Gestaltungselemente, jenseits der Klischees genauer zu betrachten und ein sie kennzeichnendes, den Details und Devotionalien möglicherweise übergeordnetes Attribut herauszuarbeiten: ihre *SchriftBildlichkeit*.
Denn auch wenn Heavy Metal sich in keinem Fall allein über die Kleidung seiner Anhänger definieren lässt, so ist die Bedeutung, die die Selbstgestaltung und das Aussehen der Akteure der Metal-Kultur für die Abgrenzbarkeit und damit die Konstitution eben dieser Szene hat, nicht zu unterschätzen. Mit anderen Worten: sich in Szene zu setzen heißt in diesem Fall ›die Szene zu setzen‹. Gerade wenn man sich ansieht, wie viel Mühe, Arbeit und Geld viele Metal-Fans in

Abb.1-3: Kutten, Bandshirts und ihre Träger.◂3

ihre Bekleidung investieren, wird deutlich, dass das Thema ›Outfit‹ auch in der Metaller-Kultur selbst keine reine Nebensache ist.

Ich will also hoffen, dass es den folgenden Beschreibungen und Analysen gelingt, die Eigenheiten der szenespezifischen Bekleidung (als textile Oberfläche) ohne zu oberflächlichen Einschlag zu beschreiben und die Aspekte herauszuarbeiten, die diese quasi ästhetisch ›schönste Nebensache‹ der Heavy Metal-Musikkultur so einzigartig und interessant machen.

Zum Gegenstand: Kutte, Bandshirt, Aufnäher

Im Mittelpunkt dieser Überlegungen soll ein zentrales Element der ›Metaller-Oberbekleidung‹ stehen, das auch gern als Markenzeichen der Heavy Metal-Fangemeinde angesehen wird: die Kutte. Die vorgenommenen Beobachtungen und Thesen lassen sich aber auch auf andere, kennzeichnende Textilien wie das Bandshirt oder die benähten und bemalten Rucksäcke und Umhängetaschen der Metaller und Metallerinnen beziehen (vgl. Abb. 6). Unter einer Kutte versteht man dabei eine blaue oder schwarze, in der Regel offen getragene Jeans-Weste (meist sind es Jeans-Jacken mit abgetrennten Ärmeln und Kragen, teilweise auch Lederwesten, Military-Look-Westen etc.), die mit zahlreichen Band-Aufnähern und in den meisten Fällen mit einem dominanten, größeren Rückenaufnäher (Backpatch*)* ausgestattet sind. Hinzu kommen weitere Ausstattungselemente wie Nieten, Buttons, Zeichnungen, Unterschriften, Kronkorken usw. Auch Flecken und Dreck können zu den gezielt in Kauf genommenen Accessoires gezählt werden, denn das Waschen der Kutte ist verpönt.◂4

Etymologisch nimmt der Begriff Anleihen beim Ordenshabit der Mönche (Mönchskutte), was insofern der Praxis der Heavy Metal-Kultur entspricht, sich (meist verneinend oder ironisierend) kirchlicher und sakraler Symboliken und Begrifflichkeiten zu bedienen (umgedrehte Kreuze, »Judas Priest« etc.). Dazu passt ebenso das Ritual der ›Kuttenweihe‹, bei dem eine neu genähte Metal-Weste mit Bier ›getauft‹ wird. Im englischsprachigen Kontext wird das Wort ›Kutte‹ darüber hinaus mit dem Begriff ›Cut-Off‹ in Verbindung gebracht, der sich auf die abgetrennten Ärmel, Kragen und Außentaschen des Kleidungsstücks bezieht. Gebräuchlicher ist es aber, die Kutte als ›vest‹ oder ›battle jacket‹ zu bezeichnen.◂**5** Letzterer Begriff impliziert einen gewissen militärisch-kriegerischen Beigeschmack, der im Deutschen durch Kutten-Synonyme wie ›Patch Panzer‹ oder ›Rüstung‹ aufgegriffen wird◂**6** und teilweise dem Kleidungsstück selbst in Form von Nieten oder auch Patronenhülsen anhaftet. Laut Bettina Roccor, die in ihrer Magisterarbeit von 1992 eine Fantypologie des Heavy Metals anhand von Kleidung aufzustellen versucht, ist der inspirierende Ursprung für die Kutte als Kleidungsstück im amerikanischen Streetgang- und Biker-Milieu zu finden, in dem spätestens seit den 1950er Jahren Jeans- und Lederwesten dazu genutzt werden, um das Gang- oder Motorrad-Club-Logo (›Color‹) auf dem Rücken mit sich zu tragen und damit schnellstmöglich seiner Gruppierung zugeordnet werden zu können (vgl. Roccor 1992, 76f.). Roccor beschreibt diesbezüglich zwei Szenarien der Entstehung der ärmellosen Jacke: Einerseits könnte es an den warmen Temperaturen in Kalifornien gelegen haben, dass die dort ansässigen ersten Biker ihre Ärmel abschnitten, oder aber sie nahmen sich Männlichkeits-Bilder aus dem Kino zur Inspiration – Cowboys, Indianer und Piraten, die die Weste über dem Hemd oder auf der nackten Haut trugen und diese damit zum Symbol wahrer Männlichkeit werden ließen (vgl. ebd., 77).

Dass es bei der Biker-Weste um eine Verkörperung von Männlichkeit geht, zeigen laut Roccor darüber hinaus auch die Aufnäher dieser ›ersten Kutten‹, die durch ihre Motive (Totenköpfe, Skelette etc.) »männliche Werte, Härte, Gefährlichkeit, Todesmut, [und] Macht [signalisieren]« (ebd., 80).

In der starken Männlichkeits-Konnotation der Rocker- und Biker-Kutten mag auch der Grund dafür liegen, warum die ebenfalls (und vor allem in ihrem Beginn) deutlich männerdominierte Metal-Szene sich der Weste als Kleidungsstück bediente. Schließlich lässt sie – wie Roccor in ihrer anschließenden Dissertation *Heavy Metal – Kunst. Kommerz. Ketzerei.* am Beispiel der Inszenierung von Metal-Bands auf Fotos anführt (vgl. dies. 1998a, 225) – den Blick auf die Schulter- und Oberarm-Muskulatur frei, wodurch vor allem das Gitarrenspiel noch deutlicher zum Muskelspiel avanciert. Meiner Meinung nach könnten aber auch ganz pragmatische Gründe für die Beliebtheit der Kutte sprechen: Erstens lässt sie sich quasi jederzeit und bei jeder Witterung tragen (zum Beispiel auf nackter Haut, über dem T-Shirt oder auch über einer Jacke) und ermöglicht dem Metal-Fan damit in allen Lebenslagen als solcher erkennbar zu sein. Und zweitens (und diese überspitzte Formulierung sei erlaubt) lässt die Weste nicht nur Platz für muskulöse Oberarme, sondern auch für einen etwaigen (Bier-)Bauch.

Letztgenannte Gründe könnten ebenso eine Erklärung dafür sein, dass die Kutte zum Markenzeichen einer weiteren Fan-Kultur avanciert ist: der Vereins-Anhängerschaft des Fußball- und Hockey-Sports. Die meist im Stadion getragenen Fan-Westen zieren hierbei in der Regel ausschließlich die Embleme und Aufnäher eines Vereins, kombiniert mit farblich passenden Fransen, Freundschafts- und Feindschafts-Bekundungen gegenüber anderen Vereinen, sowie Motto-Aufnähern wie ›Fußball ist unser Leben‹ etc.

Von diesen beiden ›Kutten-Gattungen‹ (des Biker- und des Sport-Fan-Milieus) lässt sich die Metal-Kutte allerdings in zweierlei Hinsicht abgrenzen. Erstens ist sie im Vergleich zur Biker-Kutte in ihrer Gestaltung deutlich freier, denn die Auswahl und Anordnung der Aufnäher folgt keinen festen Hierarchien,◂**7** sondern wird höchstens durch wenig zwanghafte Konventionen gelenkt (zum Beispiel in der Auswahl eines größeren Backpatchs). Und zweitens erscheint die Metaller-Kutte in der Anhäufung verschiedenster Band-Symbole deutlich vielfältiger und informationsreicher als die meisten Sport-Fan-Kutten, die lediglich die Liebe zu einem einzigen Team oder Club ausdrücken. Doch welche weiteren Eigenschaften und Gestaltungselemente kennzeichnen die Metal-Kutte im Detail? Hierzu seien vier Aspekte hervorgehoben.

Protokollierendes Patchwork, textile Textualität, markante Motive

1. Zu allererst ist die Kutte *Patch-Work* im wahrsten Sinne des Wortes, denn die gesammelten Patches werden meist in Handarbeit oder mit der Nähmaschine selbst an der Kutte angebracht. Teilweise kommen die Aufnäher sogar aus eigener Herstellung, indem das gewünschte Motiv auf ein Stück Stoff oder die Weste selbst gestickt oder gemalt wird. In den frühen Anfangstagen der Metal-Fankultur, in denen Patches als Merchandise-Artikel noch nicht weit verbreitet waren, wurden zudem Teile aus T-Shirts ausgeschnitten und auf die Kutte genäht.
Für die Bewertung des Kutten-Patchworks ist dabei meistens die Quantität ausschlaggebend: Je voller eine Kutte, desto besser, denn die ausdauernde Beschäftigung ihres Trägers mit der Materie ›Stoff‹ spiegelt quasi vestimentär seine Beschäftigung mit der Materie ›Metal‹ wieder. Doch auch mit qualitativen Elementen kann gepunktet werden, zum Beispiel mit Aufnäher-Raritäten oder den erwähnten, selbst gestalteten Unikaten.
2. Zum Zweiten ist die Kutte ein textiles *Ereignisprotokoll*, denn auf ihr werden Andenken an besondere Momente der eigenen Fan-Biographie gesammelt, zum Beispiel Eintrittsbändchen von Festivals (wenn diese nicht mehr am Arm getragen werden), Tourpatches oder Autogramme von Musikern. Auch in Form von Bier, Dreck, Blut, Schweiß und anderen Substanzen schreibt beziehungsweise reibt sich die Geschichte ihres Trägers in das Gewebe der Kutte ein – und das oftmals gezielt, denn je dreckiger und abgenutzter die Kutte, desto länger erscheint ihr Besitzer dem Heavy Metal treu.
3. Die wichtigsten und dominantesten Elemente der Kutte sind aber die Logos der vom Träger favorisierten Bands. An ihnen lassen sich seine musikalischen Vorlieben ablesen: entweder direkt, indem man den Schriftzug der Band und ihre Musik kennt, oder indirekt, indem man bei einem unbekannten Logo aus dessen Gestaltung tendenzielle Rückschlüsse auf das musikalische Genre zieht, das von der zugehörigen Band bedient wird.◂**8**
Die Dominanz der Bandlogos und Schriftzüge lässt die Kutte so zu einem *textuellen Textil* werden, zu einem lesbaren *textilen Text* mit vielfältigem Informationsgehalt.
Dass hier in so gehäuftem Maße Schrift auf Kleidung auftaucht, ist dabei eines der markantesten Alleinstellungsmerkmale, das die Kutte aufzuweisen hat. Auf herkömmlicher Modekleidung ist Text ein immer noch vergleichsweise weniger verbreitetes Motiv, denn in den meisten Fällen sind Einfarbigkeit, gleichmäßige Muster (Karos, Streifen, Punkte), sowie farbliche oder stoffliche Textil-

mixe vorherrschend. Schrift wird hier lediglich verwendet, um Markennamen zu positionieren, oder aber sie dient als reine Dekoration, die für sich allein steht und auf keinen konkreten Referenten verweist. Die zahlreichen Schriften des Kutten-Patchworks hingegen stehen gerade nicht für sich allein, sondern verweisen stets auf die dahinter stehende Musik und das damit verbundene Szenewissen.

Neben der Vielzahl an Schriften ist deren Ausgestaltung ein weiteres charakteristisches Merkmal der Metaller-Kleidung.◂**9** Denn während sie die Kutte zum *textilen Text* werden lassen, büßen die Buchstaben gleichzeitig einen Teil ihrer reinen Schriftlichkeit ein, indem sie verdinglicht werden. Dies passiert zum Beispiel in Form von Schriftzügen mit gegenständlicher Oberfläche, die aussehen, als seien sie aus Metall gegossen, mit Blut geschrieben, in Haut eingeritzt usw. Oder die Bandnamen formen sich zu naturwüchsig bis organisch anmutenden Ornamenten, die dadurch weniger schriftlich als vielmehr bildlich funktionieren.◂**10** Die Schrift der Metaller-Kleidung weist damit einen explizit dinglichen beziehungsweise gegenständlichen Charakter auf, der sich – und damit kommen wir zum vierten Punkt – auch in den nicht-schriftlichen Motiven der Aufnäher als besonderes Kennzeichen äußert.

4) Was bei den weiteren, die Logos ergänzenden Aufdrucken und Stickereien der Kutten und T-Shirts nämlich auffällt, ist eine nahezu allgegenwärtige *Gegenständlichkeit der Motive*, die man in dieser Fülle auf handelsüblichen Textilien ebenso selten antrifft, wie Schrift. Eine solche Vielzahl an konkreten, gegenständlichen Bildern findet man alternativ (dann aber sicher weniger blutrünstig) vielleicht noch auf Kinderkleidung, Küchenschürzen oder Schlaftextilien.

Das heißt, auf der Metaller-Kleidung ist eigentlich immer etwas erkennbar: seien es Gestalten (wie Monster, Leichen, Tiere, Dämonen, etc.) oder Dinge (wie Waffen, Blut, Ketten etc.). Regelmäßige, flächendeckende Muster sind eher selten und wenn, dann ebenfalls gegenständlich gestaltet (zum Beispiel großflächige, an Blutspritzer und Dreck erinnernde Bedruckungen auf T-Shirts mit ›Allover-Print‹ oder redundante Totenkopf-Muster).

Mit den beiden letztgenannten, zentralen Merkmalen der Kutte, ihrer *textilen Textualität* und

der *Gegenständlichkeit ihrer Motive*, kommen wir an dieser Stelle zu dem Begriff, der – meiner Meinung nach – die Besonderheit der Kutte im Speziellen und der Metaller-Bekleidung im Allgemeinen auf den Punkt bringt: es ist die *SchriftBildlichkeit*, die diese Gewänder jenseits ihrer Schwärze so auffällig kennzeichnet und unverkennbar identifizierbar macht.

Diese *SchriftBildlichkeit* des Textilen ist in einem zweiten Schritt eng gekoppelt an die Motivik, die ohnehin innerhalb der Heavy Metal-Kultur zirkuliert, da die Logos und Bild-Motive in den meisten Fällen nicht explizit für die Shirts und Aufnäher kreiert, sondern zunächst für CD-Cover oder Tour-Poster erstellt werden. Aber warum finden sich diese Motive dann zusätzlich in so großer Zahl auf den Kleidungsstücken der Fans? Warum kleidet sich der Metal-Anhänger so gern und umfassend in die grafischen Verpackungen seiner Musik? Dass auch dies ein Alleinstellungsmerkmal der Bekleidungskultur des Heavy Metals darstellt, soll ein (wenn auch nur sehr knapper) Vergleich mit dem Kleidungsverhalten in drei anderen Musik-Genres unterstreichen.

Abb.4-6: Kutte und Rucksack als schriftbildliches Patchwork und Ereignisprotokoll.

Metal, Hip-Hop, Techno, Boygroups: Genre-Stylings im Vergleich

Vergleicht man die Metaller-Kleidung zum Beispiel mit der Streetwear des Hip-Hop oder den Party-Outfits der 1990er-Techno-Kultur, so fällt schnell auf, dass in diesen Szenekulturen die Kleidung selbst das stilbedingende Element ist – sei es in Form von Baggy Pants und XXXL-T-Shirts, oder in Form von engen, grell farbigen Synthetik-Oberteilen.◂11

Natürlich tauchen auch in diesen Szenen Schriften und Motive auf der Kleidung auf. Im Hip-Hop-Bereich handelt es sich dabei aber in den meisten Fällen um Modelabel-Logos und -Slogans,◂12 die selbstreferentiell auf sich als Marke verweisen. Ein direkter Rückbezug zur Musik der Szene ist eher selten und erfolgt dann oft indirekt ebenfalls über ein Marken-Logo, denn in Hip-Hop-Kreisen ist es nicht unüblich, dass Musiker ihre eigenen Modelabels betreiben (zum Beispiel P Diddys Modelinie »Sean John«◂13 oder 50 Cents Label »G-Unit«◂14). Trotzdem bleibt der Unterschied zur ›Metaller-Mode‹ bestehen: Während im Hip-Hop die Form und das Design der Kleidungsstücke selbst im Vordergrund stehen, gekoppelt mit einem szenespezifischen Markenwissen, ist das textile Kleidungsstück an sich im Metal meistens eher unbedeutend, denn es geht viel mehr um das, was darauf (gedruckt oder gestickt) angebracht ist.

Gleiches gilt für den Vergleich mit Kleidungselementen der Techno-Fan-Kultur. Ebenso wie auf Kutte und Bandshirt sind auch auf ihr teilweise gegenständliche Motive vertreten. Allerdings handelt es sich dabei oftmals um eher reduzierte Icons (wie Smilies oder digital anmutende Pixel-Figuren etc.), welche wiederum in den seltensten Fällen an bestimmte Music-Acts geknüpft sind.◂15 Diese Art der Kleidung dient vielmehr dem Ausdruck der Individualität und Kreativität des Trägers, es geht um Ausgefallenheit, grelle Farben und enge Formen, die das Körperbewusstsein unterstreichen (zum Beispiel auf den Love-Parades der 1990er Jahre).

Die Metal-Kleidung hebt sich von beiden Fan-Kulturen also insofern ab, als dass sie eine über das reine Textil (seine Form und seinen ökonomischen Ursprung) hinausgehende Bindung an die Musik aufweist, welche wiederum sehr stark über die Bands und deren Werke (also Alben, Konzerte) verläuft. Die Heavy Metal-Kultur ist damit bis ins textile Detail musikalisch fixiert. Sie ist weder grundsätzlich mehrdimensional aufgestellt wie zum Beispiel die Hip-Hop-Kultur, zu der neben der Musik auch noch Graffiti und Breakdance als gleichwertige Künste hinzugezählt werden,◂16 noch ist es eine Tanz- und Bewegungs-Kultur wie die des Techno, in der die Endlos-Tracks und Mixes der DJs nicht als

Einzelkunstwerk rezipiert werden, sondern in erster Linie als Klangteppich für das eigene Ausleben auf der Tanzfläche dienen.
Und auch mit schwärmerischen Teenie-Fan-Kulturen, die sich von Kopf bis Fuß mit ihren Idolen (zum Beispiel Boybands) einkleiden, hat die Metal-Kleidung wenig gemein, denn ihr geht es ja (gerade in Form der Kutte) um die Präsentation vielfältigen Szenewissens. Wer nur eine Metal-Band kennt und verehrt ist – so könnte man dogmatisch postulieren – kein wahrer Metal-Fan.
Doch was sagt es nun aus, wenn sich die Anhänger einer Szene in motivische (Cover-)Artworks und detailverliebte Schriftzüge kleiden? Welche Rückschlüsse lassen sich aus dem motivischen Repertoire der Metaller-Kleidung möglicherweise auf Heavy Metal als Kulturphänomen ziehen?
Um sich diesen Fragen anzunähern, möchte ich an dieser Stelle meinen Blick ein wenig ausweiten und auf die wissenschaftlichen und theoretischen Ansätze zu sprechen kommen, die sich mit Kleidung beschäftigen.

Versuche, Textilien in Worte zu kleiden – Kleidung und Wissenschaft

Eine Vielzahl von Wissenschaften beschäftigt sich am Rande oder auch zentral mit der Aussagefähigkeit von Kleidung über kulturelle Phänomene. So weist schon Dick Hebdige in seinem Buch *Subculture – The Meaning of Style* von 1979 dem Bekleidungsverhalten eine entscheidende Rolle in der Konstitution von Subkulturen (wie zum Beispiel der Punk-, Mod-, oder Skinhead-Kultur) zu (vgl. Hebdige 2007 [1979]). Und auch Roland Barthes versucht sich einige Jahre zuvor in seinem Werk *Sprache der Mode* dem Gegenstand Kleidung (bei ihm verstanden als semiotisches System) anzunähern (vgl. Barthes 1985 [1967]). Allerdings stößt er auf die Problematik, die konkrete Textilität der Mode zu entschlüsseln und weicht darum auf die Analyse ihrer textlichen Verarbeitung in Form von Modemagazinen aus.
Aktuelle Ansätze der Bekleidungsforschung – seien sie aus dem Bereich der Cultural Studies, der Kulturanthropologie oder der Jugendsoziologie – versuchen auf unterschiedliche Art und Weise Kleidung zu begreifen – als Ausdrucksform von Identität und Milieus, von Körper- und Geschlechtsvorstellungen, von Zeit- und Raumkonzepten, sowie als Verdinglichungen von Konsum und Industrie.◂17
Doch auch sie stoßen auf das von Barthes bereits geschilderte Problem, dass nämlich die Kleidung in ihrer Stofflichkeit begrifflich leider nicht so leicht zu fassen ist.

Als Lösung für dieses Dilemma wird in den meisten Fällen auf den Status der Kleidung als ›Medium‹ verwiesen. So wird sie von René König als eines »der wesentlichsten Medien für die Selbstgestaltung der großen Massen« (König 1985, 375) bezeichnet, von Gabriele Mentges als »zentrales Medium für die Selbstbetrachtung und Subjektbildung« (Mentges 2005, 25), Petra Scheiper beschreibt sie als nicht nur bloßes Oberflächenphänomen, »sondern ein Ausdrucksmedium des Auseinandersetzungsprozesses mit sich Selbst« (Scheiper 2008, 92), und Heide Nixdorff schließlich überschreibt gleich einen ganzen Sammelband mit dem Titel *Das textile Medium als Phänomen der Grenze, Begrenzung, Entgrenzung* (Nixdorff 1999).◂**18** Darüber hinaus lässt sich auch die Medientheorie selbst die Kleidung als Gegenstand ungern entgehen: Marshall McLuhan ist hier einer der ersten und bekanntesten Vertreter, der Kleidung im Sinne einer »*extension of man*« als Medium vereinnahmt (vgl. McLuhan 2007, 129f.). Doch welche Konsequenzen hat das für den Gegenstand der hier vollzogenen Beobachtungen – die Kutte?

Meiner Meinung nach ist die Konzeption von Kleidung als Medium bezüglich Kutte und Bandshirt dahingehend interessant, als dass beide viel eindeutiger als andere Kleidungsstücke als Schrift- und Bildmedium auftreten. So erweist sich die Metal-Kutte geradezu exemplarisch mehr als Medium, denn als Kleidungsstück, denn in ihrer Überfülle lenkt die Bilderflut ihrer Oberfläche eindrücklich vom irgendwo darunter verborgenen Jeans-Textil ab. Die stoffliche Basis tritt bei der Kutte, wie auch beim Bandshirt scheinbar und auch plastisch in den Hintergrund, zugunsten der Bilder und Schriften, die auf ihr und ihm angebracht oder aufgedruckt sind. Form und Schnitt der Weste oder des T-Shirts sind höchstens für den Tragekomfort des Besitzers relevant, nach außen zählen allein Aufnäher und Aufdruck.

Kutte und Bandshirt können in diesem Sinne als doppelte Trägermedien angesehen werden: Einerseits sind sie *Medium des Trägers*, der sie als Mittel intendierter Informationsvergabe (im Sinne Hebdiges) benutzt, andererseits sind sie *medialer Träger* zentraler Motive der Metal-Kultur und auf dieser Ebene mit Printmedien wie CD-Covers, Zeitschriften und Plakaten zu vergleichen.

Darüber hinaus kann zumindest die Kutte zusätzlich als Speichermedium angesehen werden, denn wie bereits ausgeführt, speichert sie Erinnerungsstücke, Dreck und Flüssigkeiten und wird von ihren Anhängern nicht umsonst auch als »wärmendes Tagebuch«◂**19** beschrieben.

Die zentrale Frage bleibt aber immer noch bestehen: Wieso wird ausgerechnet im Heavy Metal die Kleidung zu einem *SchriftBildlichkeits-Medium* stilisiert? Warum tritt die Kleidung selbst in den Hintergrund, zugunsten der Präsenta-

tion von Airbrush-Gemälden, unlesbaren Logos und Schlachten- oder Schlachtungsszenen?

Thesen zur *SchriftBildlichkeit* des Metals

Meine These ist, dass die Themen, die innerhalb der Heavy Metal-Kultur sowohl musikalisch, als auch textlich verarbeitet werden, einer gegenständlichen Umsetzung bedürfen. Die Musik (in ihrer Aggressivität und Rohheit) verlangt quasi nach einer ›Verkörperung‹ (in Form von Figuren) beziehungsweise einer ›Verbildlichung‹ (in Form symbolträchtiger Gegenstände und Devotionalien). Und das liegt – so lautet die sich anschließende These – an der Eigenschaft des Heavy Metals sich mit Grenzüberschreitungen auseinander zu setzen.
Um dies genauer zu erklären und mit Belegen zu versehen, möchte ich kurz auf Deena Weinsteins Buch *Heavy Metal – The Music and its Culture* (2000) zurückgreifen, in dem sie anhand der Analyse von Songtexten zweierlei thematische Schwerpunkte des Heavy Metals herausarbeitet: zum einen sind dies ›Dionysian themes‹, zum anderen ›themes of Chaos‹ (vgl. ebd., 35ff.). Unter dionysischen Motiven versteht Weinstein dabei quasi eskapistische Szenarien, die sich mit vergangenen oder fantastischen Welten beschäftigen oder Heavy Metal als pure, weltvergessene Party mit Sex, Drugs und Rock'n Roll zelebrieren.◂20 Beispiele wären etwa die Songs von Blind Guardian und Running Wild, sowie Tankard und Randalica. Die *themes of Chaos* hingegen umfassen eher negativ konnotierte Themen und Motive wie Krieg, Tod, Folter, Zerstörung, Hass, Gewalt, Kritik an Religion und sozialen Missständen usw. Als Beispiel hierfür sind die meisten Death, Thrash und Black Metal-Bands wie zum Beispiel Slayer, Cannibal Corpse, Kreator, Deicide, aber auch ›Gründerväter‹ des Metals wie Black Sabbath zu nennen.
In beiden Themenbereichen geht es also – so kann man zusammenfassen – um eine Form der Grenzüberschreitung:
• Entweder es geht um ein Verlassen der Realität, um zum Beispiel in vergangene Zeiten und fantastische Welten zu reisen (dionysisch), oder aber in das Reich des Todes oder des wie auch immer gearteten Horrors (chaotisch).
• Oder es geht um die Überschreitung von Normen und Werten, indem exzessiv gefeiert wird (dionysisch), oder indem das Böse und die Bestialität des Menschen als seine inneren Abgründe thematisiert werden (chaotisch).
Genau in dieser thematischen Ausrichtung liegt möglicherweise der Grund für den Hang zur Verbildlichung, den das Genre aufweist, denn die Themen des Heavy Metals liegen jenseits durchschnitts-gesellschaftlicher Wahrnehmungs-

Grenzen und verlangen daher von der Szenekultur eine Veräußerlichung und Verkörperung. Durch die Visualität des Genres wird die Eindringlichkeit und Extremität der Musik nicht nur unterstrichen, sondern auch für außenstehende Nicht-Metal-Fans wird (ohne sie der Musik auszusetzen) klar gemacht, worum es hier geht.

Meine weiterführende These lautet also: Dadurch, dass Heavy Metal musikalisch wie inhaltlich gerne Grenzen überschreitet und auslotet, wird die visuelle Verbildlichung der überschrittenen Grenze (sei es eine Realitätsüberschreitung oder Geschmacksunterschreitung) so wichtig. Das wiederum äußert sich eben nicht nur in der unglaublichen Bedeutung, die innerhalb der Szene Artwork und Grafik, Logo- und Cover-Gestaltung zukommt, sondern auch und vor allem darin, dass die Metal-Fans diese Motive dankbar als Zeichen ihrer Zugehörigkeit zum Genre annehmen, indem sie sie in Form von Aufnähern und T-Shirts kaufen (und basteln) und indem sie ihre Körper damit schmücken.

Die Metaller-Kleidung könnte also ein möglicher Beleg für diese Thesen sein, denn wenn die Cover- und Logo-Ästhetiken der Tonträger in so vielfacher Zahl zum gern getragenen Textil-Motiv der Szene und damit Teil der eigenen Körperinszenierung werden, so kann dies als Hinweis darauf gelesen werden, dass die Verbildlichung der musikalisch verhandelten Grenzen auch ein subjektives Interesse der Fans und Akteure des Genres widerspiegelt. Ganz davon abgesehen, dass sich daraus für die Szene gleich mehrere, vorteilhafte Effekte ergeben: Erstens erleichtert die markante *SchriftBildlichkeit* als normalerweise kleidungs-untypisches Gestaltungsmuster die Abgrenzung der Szene-Anhänger ›auf den ersten Blick‹. Zweitens geht diese Identifizierung als Metal-Fan, wenn sie von einem Standpunkt außerhalb der Szene stattfindet, oft mit Irritation und Ablehnung, teilweise auch Ekel oder Erschrecken über die Motive einher, was den Metallern als Emotions- und Schockauslöser möglicherweise gefällt. Drittens schützt die Radikalität der Motive damit gleichzeitig vor einer allzu schnellen Vereinnahmung durch den Mainstream.◂21 Und viertens eröffnen die bildlichen Grenzauslotungen die einzigartige Möglichkeit, diese so zu überhöhen, dass sie einen ironisierenden und damit unterhaltsamen Beigeschmack erhalten (als Beispiel könnten hier die archaischen Männlichkeits-Inszenierungen in den Artworks von Manowar dienen, oder auch die Splatter-Motive der Cannibal Corpse-Cover).

Abb.7-9: Textile Thematisierungen der Grenzüberschreitung: dionysisch-fantastische und chaotisch-verstörende Backpatch-Motive.

Fazit: Metal, Mode, Monstrosität

Zusammengefasst lässt es sich also so formulieren: In der schriftbildlichen und dadurch medialeren Gestaltung und Beschaffenheit der Metaller-Kleidung spiegelt sich – so die These – eine Affinität des Genres zu konkreten Motiven und figürlichen Szenerien wider; diese Affinität zum Bildlichen ist dabei möglicherweise in der dem Genre inhärenten Grenzauslotung begründet, die auf musikalischer, thematischer, grafischer – und weil sie für das Genre so wichtig ist – schließlich auch modischer Ebene passiert.

An den Schluss dieses Beitrags möchte ich abschließend ein Zitat von Walter Benjamin setzen, das den präsentierten Zusammenhang von Metal, Mode und Monstrosität wunderbar auf den Punkt bringt. In diesem Zitat aus seinem Passagen-Werk geht es zwar nicht um die Kutte oder Metal-Kleidung im Allgemeinen, sondern um die Mode der französischen Damen nach der Jahrhundertwende. Man könnte das Zitat aber ebenso als wohlformulierte Schilderung von Mode als *theme of Chaos* lesen. Dem geneigten Cannibal Corpse-Shirt-Träger dürfte es jedenfalls gefallen:

»Denn nie war Mode anderes als die Parodie der bunten Leiche, Provokation des Todes durch das Weib und zwischen geller memorierter Lache bitter geflüsterte Zwiesprach [!] mit der Verwesung. Das ist Mode« (Benjamin 1982, 111).

Anmerkungen

01► Der sprachlichen Einfachheit halber sollen Begriffe wie ›Träger‹, ›Anhänger‹ und ›Metaller‹ im Folgenden als geschlechtsneutral angesehen werden und damit stets sowohl männliche als auch weibliche Personen meinen.

02► Interessanterweise führt Ferchhoff nur eine Seite später unter der Rubrik »Metaller« eine weitere Liste von Erkennungszeichen an: »Martialisches Aussehen; meistens lange Haare, schwarze Lederkleidung und Shirts in unterschiedlichen Variationen mit dem Logo der Lieblingsband; Kutten mit Rückenaufnäher, Anhänger, Anstecker, Tattoos; Zeigefinger und kleiner Finger zum Metal-Gruß abgespreizt« (Ferchhoff 2007, 201). Auch wenn einige der genannten Elemente den Gegenstand des hier vorliegenden Artikels bilden, bleiben Ferchhoffs Auflistungen (auch von ihm als solche bezeichnete) »gewagte Kategoriesierungsversuche und Schubladen« (ebd., 188), die für die hier verfolgte Fragestellung und eine detailierte Beschreibung der Heavy Metal-Kultur wenig ergiebig bis unzureichend sind.

03► An dieser Stelle ein herzliches Dankeschön an die Kutten-, Shirt- und Rucksack-Träger beim *Dong Open Air 2010* und bei *Essen Original 2010*, die mir erlaubt haben sie und ihre Textilien zu fotografieren.

04► Einige Meinungen zu diesem Thema finden sich u. a. in der ›Kuttengalerie‹ des Metal-Fanclubs »Iron Igels«, in der darüber hinaus zahlreiche Kutten-Steckbriefe und -Fotos zu finden sind. (vgl. [http://www.igelmetal.de/uploads/oldschool/kutten/kutten.htm], Stand: 16.02.2011).

05► Siehe hierzu die Online-Plattform [www.tshirtslayer.com], auf der Metal-Fans ihre T-Shirts und Kutten veröffentlichen und zur Bewertung freigeben können (vgl. [http://tshirtslayer.com/voted/battle+jacket]; Stand: 16.02.2011).

06► Vgl. die Kutten-Steckbriefe auf igelmetal.de ([http://www.igelmetal.de/uploads/oldschool/kutten/moartin/index.html];[http://www.igelmetal.de/uploads/oldschool/kutten/sprengi/index.html];[http://www.igelmetal.de/uploads/oldschool/kutten/juliuzz/index.html]; Stand: 16.02.2011).

07► So ist in den Biker-Clubs schon allein der Erwerb der ›Colors‹ stark reglementiert, und auch welche Symbole von wem an welcher Stelle getragen werden dürfen, wird – zumindest was den Rücken der Weste betrifft - vom Club vorgegeben.

08► Ich möchte an dieser Stelle nicht versuchen eine Logo-Typologie aufzustellen, denn es gibt massig Ausnahmen und Überschneidungen. Man kann aber zumindest idealtypisch davon ausgehen, dass z.B. zwischen Thrash Metal-, Fantasy Metal- und Black Metal-Logos Unterschiede zu erkennen sind (s. hierzu auch die Beiträge von Rainer Zuch, sowie Florian Krautkrämer und Jörg Petri in diesem Band).

09► Zum Zusammenhang von musikalischen Stilen und ihrer Typographie siehe auch die Arbeiten von Jannis K. Androutsopoulos (2001; 2004).

10► Ergänzend zu empfehlen ist hier das Buch *Lord of the Logos* von Christophe Szpajdel

(2010).

11► Leider bin auch ich an dieser Stelle gezwungen mich bezüglich anderer musikkultureller Bekleidungsstile auf rein oberflächliche Klischees zu stützen. Für eine detailliertere Beschreibung sei aber exemplarisch auf Petra Scheipers Dissertation *Textile Metamorphosen als Ausdruck gesellschaftlichen Wandels* (2008) verwiesen, in der das Bekleidungsverhalten der Hip- Hop- und Techno-Kultur im Mittelpunkt steht.

12► Welche Bedeutung die Labels der Bekleidung im Hip-Hop haben, zeigt schon allein ein Vergleich einiger auf diese Zielgruppe ausgelegter Online-Shops. In den meisten Fällen sind auf der Startseite Icons der einzelnen Marken-Logos zu finden, über die man deren Angebotspalette direkt ansteuern kann (vgl. z.B. [http://www.defshop.de];[http://www.kapatcha.de];[http://www.hoodboyz.de]; Stand: 16.02.2011). Shops für Metal-Merchandise hingegen bieten als dominante Auswahl-Kategorie in den meisten Fällen Bandnamen an (vgl. z.B. [http://metalboerse.de];[http://heavymetalonline.co.uk] oder [http://www.metalmerchant.com] (hier werden die Artikel sogar nach metal-spezifischen Stilrichtungen sortiert), Stand: 16.02.2011). Lediglich EMP, nach eigenen Angaben Europas größter Rockmailorder, bietet u.a. in einer Seitenleiste der Homepage die Kategorie ›Brands 'n Bands‹ an, die allerdings trotzdem in deutlicher Überzahl Bandlogos beinhaltet [vgl. http://www.emp.de]; Stand: 16.02.2011).

13► Siehe hierzu: [http://www.seanjohn.com]; Stand: 16.02.2011.

14► Siehe hierzu: [http://www.50centonline.com/pictures/v/G+Unit+Clothing]; Stand: 16.02.2011.

15► Auch hier lohnt ein Blick auf die Online-Shops des Genres, in denen die Kategorisierung meistens ganz allgemein nach Art des Kleidungsstücks oder ebenfalls nach Marke stattfindet, teilweise ist auch eine Sortierung nach Farbe möglich (vgl. hierzu z.B. [http://www.de-ecom.de];[http://www.se7en-wear.de/sale], Stand: 16.02.2011). T-Shirts oder andere textile Fan-Artikel bestimmter Musik-Acts sind hingegen selten bis gar nicht zu finden.

16► Ich will damit nicht behaupten, dass Heavy Metal nicht auch als Lebenseinstellung und -stil angesehen werden kann (zu dem bspw. Festivals und Konzerte, Headbanging etc. gehören). Mir geht es aber darum, die dominante Rolle der Musik zu unterstreichen, auf die sich alle sonstigen Aktivitäten jederzeit explizit oder implizit beziehen.

17► Hierzu sei nur beispielhaft verwiesen auf Mentges (2005), Giannone (2005), Mentges/Richard (2005), Bachmann (2008), Scheiper (2008).

18► Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle erneut kurz auf Wilfried Ferchhoff verwiesen, der ebenfalls »über das komplexe und inzwischen in der Art der Codierung und Stilisierung noch feinsinniger werdende Kommunikationsmedium Kleidung« spricht (Ferchhoff 2007, 260).

19► Siehe hierzu den Einleitungstext der Igel-Metal-Kuttengalerie unter [http://www.igel-metal.de/uploads/oldschool/kutten/kutten.htm]; Stand: 16.02.2011.

20► Auch Bettina Roccor verweist auf einen solchen thematischen Kern innerhalb der Metal-

Lyrik, indem sie diese in eine Reihe mit der sogenannten »Sword and Sorcery«-Literatur stellt (vgl. Roccor 1998a, 63f.).

21► Wobei hinzugefügt werden muss, dass natürlich auch Elemente der Heavy Metal-Ästhetik inzwischen zum Bestandteil modischer Mainstream-Produktionen werden (z.B. im Falle des Modelabels »Ed Hardy« oder wenn in Bekleidungsgeschäften wie H&M T-Shirts mit Motörhead-Logo zu finden sind).

Rainer Zuch

›The Art of Dying‹ – Zu einigen Strukturelementen in der Metal-Ästhetik, vornehmlich in der Covergestaltung

Die Heavy Metal-Kultur konstituiert sich zwar in erster Linie über die Musik, ist aber ohne eine breite Palette visueller Ausdrucksformen gar nicht denkbar. Dabei bildet die Tonträgergestaltung in Gestalt von CD- und LP-Covern einen Dreh- und Angelpunkt, der andere Medien wie Merchandise-Artikel, Konzertplakate, Patches und Bühnendekorationen bei Konzerten beeinflusst beziehungsweise ihnen als Vorbild dient. Das ist in Zeiten des zunehmenden Musik-Downloads durchaus bemerkenswert, spielen Tonträger doch im Heavy Metal eine größere Rolle als in anderen populären Kulturen. Cover dienen als ein Focus der visuellen, formalästhetischen Konstitution des ›Gesamtkunstwerks‹ Heavy Metal, in dem sich eine Lebenshaltung, die oft subgenre-spezifischen Mythologeme und Ideologeme wie auch soziale Verbindlichkeiten wie Zusammenhalt und Treue zu den jeweiligen Szenen, Subgenres und Bands wiederspiegeln.

In die visuelle Gestaltung (bei CDs Cover, Booklet, die Rückseite und die CD selbst, bei LPs Hülle, Innenhülle und im Falle von Picture-LPs auch die LP selbst) fließen alle Elemente ein, die den Metal als eigenständige ästhetische Formation kennzeichnen. In der Cover-Ästhetik und den verwendeten visuellen Zeichen schlägt sich sowohl der Konservatismus und die auffällige Stabilität der Metal-Kultur wie auch ihre Dynamiken und Grenzverletzungen nieder, besonders aber die zahlreichen Weltanschauungen und mythisierenden Inszenierungen, von denen Heavy Metal mit seinen zahlreichen Subgenres stärker geprägt ist als andere populäre Kulturen. Die strukturgebenden Elemente der Covergestaltung fungieren dabei als identitätsstiftende Faktoren, die – auch wegen ihrer Übertragung auf andere visuelle Medien – ebenso als ›Corporate Identity‹ verstanden werden können. Die präsentierten Bilder zeigen oft phantastische Szenerien oder ikonisch-symbolische Arrangements, dazu kommen szenespezifische Selbstinszenierungen der Musiker. Die verwendeten visuellen Zeichen stützen die gegenseitige Verortung der Musiker und ihres Publikums in einer gemeinsamen (Sub-)Kultur und stellen somit eine identitätsbildende Strategie dar. Semiotisch gesprochen, gehen die einzelnen Bilder und Zeichen nicht in ihrer Ikonizität auf, sondern haben eine syntagmatische Dimension: sie stehen

nicht für sich allein, sondern in einem umfassenderen, ihnen äußeren Verweisungs- und Bedeutungszusammenhang.

Bei der Frage, ob es eine für den Metal charakteristische visuelle Syntax oder typische visuelle Elemente gibt und als wie verbindlich sie angesehen werden können, geht es um die Frage nach identitätsstiftenden Elementen und Strategien, die für die Rezipienten wahrnehmungs- und interpretationsleitend wirken, also den Interpretationsspielraum durch möglichst eindeutige Vorgaben lenkend einschränken. Die visuellen Zeichen sind oft eindeutig, in vielen Fällen aber auch nicht. Eindeutig sind sie, wenn sie als unzweifelhafte Verweise auf das Metal-Genre rezipiert werden können. Als Bilder werden dann augenfällige visuelle Zeichen für Gewalt und Aggression, Krieg und Männlichkeit, Tod, Verfall, Finsternis und Phantastik verwendet. Die Beispiele dafür sind Legion, man denke etwa an Cover von Blind Guardian, Destruction, Exodus, Iron Maiden, Judas Priest, Manowar, Megadeth, Metallica, Motörhead, Kreator, Overkill, Slayer, Testament, um nur eine winzige und willkürliche Auswahl von ›altgedienten‹ Bands zu nennen.

Zum Cover gehören neben dem Bild auch typographische Elemente, die den Bandnamen – zumeist graphisch einprägsam als Logo gestaltet, um Identifizier- und Wiedererkennbarkeit zu gewährleisten – und den Plattentitel umfassen. Auch hier wird oft, aber nicht immer, mit eindeutigen Verweisen gearbeitet. Bei der Betrachtung der schier grenzenlosen Materialfülle, bedingt durch unzählige Musiker und Bands sowie ein ausgesprochen unübersichtliches Geflecht von Szenen und Subgenres, verschwimmt die Eindeutigkeit der visuellen Zeichen jedenfalls rasch. Die oben genannten Ikonographien◂1 allein reichen zur Identifizierung eines Metal-Covers schon lange nicht mehr aus, es gibt zu viele Beispiele, die sich einer Zuordnung zu einem eindeutigen Kanon widersetzen. In den Covern spiegelt sich eine grundlegende Ambivalenz des Heavy Metal: seine Homogenität als kulturelles Phänomen, die zugleich in außerordentlich heterogene Subgenres zerfällt. Hier wird eine Widersprüchlichkeit visualisiert, die aus der Rede von ›Heavy Metal‹ als kulturell geschlossener Formation einerseits und der Existenz sehr unterschiedlicher ›Teilkulturen‹ andererseits erwächst.

Hilfreicher scheint da die Analyse grundsätzlicher Strategien, die gewissermaßen ästhetische Strukturelemente betreffen. Damit sind Methoden der Bildorganisation und bildtypologische Aspekte gemeint. Anders gesagt: Wenn man ein Metal-Cover als solches erkennen kann, liegt das nicht nur an einer identifizierbaren Ikonographie, sondern auch an weiteren Gestaltungsmomenten. Aber auch hier müssen die Grenzen der Identifizierungsmöglichkeiten im Blick behalten werden. Es geht im folgenden weniger um ›typische‹ oder eindeutige

Gestaltungen als vielmehr darum, die Vielseitigkeit visueller Metal-Verweise und die Grenzen ihrer Eindeutigkeit anzusprechen. Dabei ist klar, dass es aufgrund der Fülle des Materials nur darum gehen kann, ein Problemfeld zu umreißen, wobei die Beispiele durchaus willkürlich gewählt wurden.

Death Angel: The Art of Dying

Betrachtet man das Cover von The Art of Dying (2004) der amerikanischen Bay Area-Thrash-Metal Band Death Angel, kann man es zweifelsfrei als Cover einer Heavy Metal-Band identifizieren (Abb. 1). Typographie, Bild und Farbgebung weisen eindeutig darauf hin. Wer die Band nicht kennt, könnte sie anhand der Gestaltung des Bandlogos dem Thrash Metal-Genre zuordnen. Um zu verstehen, wie das Cover funktioniert, werde ich auf die verschiedenen Gestaltungselemente näher eingehen.

1. Die typographische Gestaltung des Bandnamens ist ornamental und bildhaft, die Buchstaben werden in ein symmetrisches Raster gespannt, die Einzelelemente einer Gesamtform unterworfen. Die Typographie macht den Bandnamen zu einem auf Wiedererkennbarkeit angelegten Logo, das zum Bestandteil einer ›Corporate Identity‹-Strategie wird. Dazu gehört auch die angedeutete Dreidimensionalität und die Materialanmutung von Metall. Das Logo ist Schrift, Ornament und Bildgegenstand in Einem.
Wahrnehmungspsychologisch hat die Bildhaftigkeit des Logos den Vorteil leichterer Erfassbarkeit. Ein Bild wird simultan erfasst, Schrift sukzessive. Selbst wenn man die Schrift noch nicht vollständig entschlüsselt hat, hat man über die visuelle Form bereits identifizierende Informationen über den Inhalt gewonnen.

Abb.1: The Art Of Dying (Death Angel, Nuclear Blast Rec. 2004)

2. Auch die Typographie des Titels folgt im Metal häufig vorkommenden Gestaltungsarten: Sie ist in Fraktur gehalten und – wie das Bandlogo – dreidimensional aufgefasst. Dass Fraktur als eine ›metal-typische‹ Schrift gelten kann, bestätigt nicht zuletzt ihre Auswahl für das Logo der Tagung, die den Anlass für diesen Beitrag ist.
3. Das zentral und symmetrisch gesetzte Bild zeigt einen Löwenkopf mit einer Schlange im Maul. Durch die auf zwei Bildelemente reduzierte, heraldische und emblemhafte Kompo-

sition ergeben sich mehrere Bedeutungsebenen. Zum einen sind Löwe und Schlange vieldeutige, mythische Tiere, die für sich und in der Art ihrer Darstellung – die Physiognomie des Löwen, die Bewegungsrichtung der Schlange – Aggressivität und Kampf symbolisieren. Zum anderen ergibt sich durch die frontale, achsensymmetrische Komposition und die angedeutete Materialität des Kopfes die Bedeutung eines schmiedeeisernen Türklopfers, der seinerseits alte, wuchtige Türen und dazu passende, historische architektonische Settings im assoziativen Gepäck hat. Türen wiederum symbolisieren Ein-, Durch- und Übergang.

4. Die Farbigkeit des Covers ist düster und einfach gehalten. Verwendet werden die assoziationsreichen, symbolisch und mythologisch aufgeladenen Farben Schwarz (Hintergrund), dunkles Rot (Bild), Silber/Stahl (Logo) und Gold (Titel). Vor allem über das Logo ergibt sich so eine direkte Anspielung auf die Genrebezeichnung ›Heavy Metal‹.

5. Die einzelnen Bildelemente werden durch verschiedene kompositorische Maßnahmen zu einer Einheit gefügt: die gemeinsame Anordnung entlang einer vertikalen Symmetrieachse; die Verankerung von Schrift und Bild im gleichen illusionistischen Bildraum, indem sie dem gleichen Lichteinfall von oben und den entsprechenden Verschattungen unterworfen werden; eine visuelle ›Durchschlagskraft‹ beziehungsweise konfrontative Wucht, die in der auf monumentale, symmetrisch angeordnete Bildelemente reduzierten, heraldischen und zeichenhaften Komposition begründet liegt.

Durch die ornamentale und heraldische Gestaltung verschwimmen die Grenzen zwischen Schrift und Bild. Die Gattungsgrenzen werden überschritten, die Schrift erscheint bild- und zeichenhaft, das Bild wird zum bedeutungsgeladenen zeichenhaften Kürzel. Beiden eignet einzeln wie auch in der Kombination der Charakter eines heraldischen Feldzeichens oder Wappens, hinter dem sich Gleichgesinnte versammeln, die unter ihm als Einheit gedacht werden.

Mehrere Strukturelemente fallen hier ins Auge.

1. *Symmetrie*. In der Wahrnehmungspsychologie wird die Bevorzugung von Symmetrie und Gleichartigkeit damit begründet, dass eine symmetrische Gestaltung oder Anordnung von Elementen als harmonisch und stabil empfunden, aufgrund ihrer höheren Prägnanz schneller wahrgenommen und besser im Gedächtnis behalten wird.◂2 In der Gestaltpsychologie gehört Symmetrie zu den Gestaltgesetzen der Wahrnehmung, auch weil sie verschiedene disparate Elemente zu einem kohärenten Ganzen ordnet. Als grundlegendes Mittel zur Herstellung visueller Ordnung mittels der Strukturierung und Lenkung der Wahrnehmung ist sie mit Stabilität, Einheitlichkeit und Harmonie, aber auch Autorität konnotiert. Dabei wird die Anordnung der Elemente entlang ei-

ner vertikalen Symmetrieachse bevorzugt, weil sie besonders einfach lesbar ist und einem anthropomorphem Wahrnehmungsschema entspricht.◂3 Wie die Zentralperspektive weist sie den Betrachtenden einen festen Stand- und Blickpunkt zu, wodurch sie nicht nur im Bild, sondern auch für die Wahrnehmung Orientierung schafft. Symmetrie wirkt als ein abstraktes, übergeordnetes Prinzip, welches selbst nicht sichtbar ist, aber das Sichtbare ordnet und somit nur indirekt wahrzunehmen ist. Nicht umsonst spielt sie in vielen Religionen als Symbol metaphysischer Prinzipien eine Rolle.

Es muss aber berücksichtigt werden, dass Symmetrie in der Covergestaltung aller musikalischen Sparten eine verbreitete Methode der Bildorganisation ist. Wer die diversen existierenden Bildbände wie die »Album-Cover-Alben«◂4 oder einfach seine eigene Tonträgersammlung durchgeht, wird dies schnell feststellen können. Die Besonderheit ihrer Verwendung im Metal ergibt sich erst über die Kombination mit anderen Methoden der Bildorganisation.

2. Dazu gehört die Häufung *heraldischer* oder *emblemhafter Gestaltung* beziehungsweise prägnanter, symbolgeladener Bildelemente, die mit ihrem heraldischen und zeichenhaften Charakter auf eine einprägsame und appellative Wirkung zielen. Dadurch erreichen sie oftmals eine *monumentale Präsenz* auf dem Cover. Eine symmetrische Organisation der einzelnen Elemente und die entsprechende Anordnung mehrerer Elemente ist geradezu konstitutiv. Der emblemhafte Charakter rührt aus einer gestalterischen und sinnhaften Abstimmung von Schrift und Bild, die sich so zu einer Art Sinn-Bild zusammenzuschließen scheinen.◂5 Diese Sinnbildhaftigkeit – oder besser, das Spielen damit – scheint in den Bildsprachen des Heavy Metal wesentlich häufiger aufzutreten als in den Bildsprachen anderer musikalischer Genres.

3. Eine zentrale Rolle spielt die semantische Prägung der Band- und Musikernamen als *Logos* mittels der typographischen Verschmelzung von Schrift, Ornament, Bild und Gegenständlichkeit. Die identitätsbildende Wirkung wird besonders auf Festivalanzeigen deutlich, wo viele Logos gleichzeitig um Aufmerksamkeit ringen (Abb. 2). Gerade in dieser Menge fällt auch die Häufigkeit symmetrischer Gestaltung auf.

Mittels der Anordnung auf solchen Anzeigen werden auch Hierarchien visualisiert: Wer oben steht und besonders groß gesetzt wird, ist Headliner. Häufige Strategie ist die Absetzung der Headliner durch die Wiedergabe der Logos, während die anderen in genormter Typographie erscheinen.

Abb.2: Festival-Anzeige für Wacken 2007

Geschichtlicher Rückblick

Der Einsatz visueller identitätsbildender Strategien in der Rockmusik setzt bereits gegen Ende der 60er Jahre ein und hängt mit der Entwicklung von Bandkonzepten zu Gesamtkunstwerken mit umfassenden, detaillierten visuellen Programmen zusammen, die von der Covergestaltung bis zur Bühnenshow reichen. Das prägnanteste Beispiel sind wohl Yes, die von 1972 an Bandlogo und Coverkonzepte bis hin zu Bühnenbauten von dem Designer Roger Dean gestalten ließen.◂**6** Die Band Chicago entwickelte ein Bandlogo, das sie über mehrere Jahrzehnte auf den Covern vielfach variieren ließ.

Betrachtet man die Cover von Bands der ›Gründergeneration‹ des Hardrock und Metal wie Black Sabbath, Deep Purple, Led Zeppelin und Uriah Heep, fällt das fast völlige Fehlen einer konsistenten visuellen Codierung auf, die Hardrock und Metal von anderen musikalischen Richtungen abgrenzen würde, ebenso das Fehlen bandspezifischer visueller Codes. Die genannten Bands halten das übrigens – so sie noch existieren – bis heute so. Die ersten konstanten Bandlogos tauchen dann 1974 bei Kiss (die als eine der ersten Bands ihr Auftreten und ihre äußere Erscheinung einem konsequenten Designkonzept unterwarfen)◂**7**, den Scorpions (ab 1975) und AC/DC (ab 1977) auf.

Ein für Hardrock und Metal charakteristisches visuelles Zeichensystem bildet sich aber erst in der zweiten Hälfte der 70er Jahre heraus, was mit einer musikalischen Neuorientierung einherging. Immer mehr Rockmusiker wurden vom Punk beeinflusst und strebten eine rohe und direkte Musik an, wofür sie auch eine dementsprechende Bildsprache entwickelten. Hier waren Motörhead wegweisend, die seit 1977 eine der konsequentesten visuellen Strategien im Metal entwickelten, die mit wenigen Elemente auskommt (Abb. 3): Ein in Fraktur gesetztes, durch eine segmentbogenförmige Anordnung symmetrisiertes Logo und ein eigenes Signet, das so genannte »War Pig« des amerikanischen Künstlers Joe Petagno, das auf fast allen Motörhead-Covern variiert wird und der wichtigste, oft auch der einzige Bildgegenstand ist. Man kann diese Signet-Logo-Kombination wohl als den Urahn aller heraldischen Metal-Embleme betrachten, die die Wirkung eines Wappens oder eines Feldzeichens entfalten. Bei der Konzeption spielte möglicherweise das große militärgeschichtliche Interesse des Bandleaders Lemmy Kilmister eine Rolle.◂**8**

Einen entscheidenden Schub in der Entwicklung einer Metal-Ikonographie mit einem sich etablierenden Motivkanon und festen Logos besorgten dann der »New Way of British Heavy Metal« seit dem Ende der 70er Jahre und sein amerikanisches Pendant, der vor allem aus der kalifornischen Bay Area stammende Thrash Metal. Mit Bands wie Judas Priest, Saxon, Savatage, Iron Maiden, Tygers of Pan Tang, Metallica, Megadeth, Slayer, Kreator, Testament, Overkill, Destruction, Anvil und zahlreichen anderen Bands setzte die Verbreitung von in aggressiv-kantigen Formen gehaltenen Logos ein, wie dies auch das Death-Angel-Beispiel zeigt. Diese Logos sind sehr oft in einem Stahlfinish gestaltet, was eine

Abb.3: Motörhead (Motörhead, Chiswick Rec. 1977)

offensichtliche Anspielung auf ›Metal‹ beinhaltet. Mehrere Bands entwarfen visuelle, figurative und narrativ funktionierende Erkennungszeichen, in denen sie das von Motörhead entwickelte Konzept übernahmen und erweiterten: So ließen Iron Maiden den Zombie »Eddie« über ihre Cover und bald auch über Bühnen und durch Videos wandern, Megadeth hatten den verschraubten Schädelkopf »Vic Rattlehead«; Anvil verwendeten wiederholt den namensgebenden Amboss; Kreator wählten – allerdings erst ab 1990 – als ein häufig wiederkehrendes Covermotiv einen vielfach malträtierten Dämonenkopf.

Iron Maiden entwickelten eines der konsequentesten und ausgefeiltesten visuellen Programme in der Rockmusik, wofür sie hauptsächlich mit einem einzigen Künstler zusammenarbeiteten: Derek Riggs.◂**9** »Eddie« fungiert darin als eine visuelle Konstante, die als Hauptfigur in wechselnden szenischen und erzählerischen Zusammenhängen in verschiedene Rollen schlüpft und damit den unterschiedlichsten Gestaltungen einen inhaltlichen Zusammenhang gibt. Cover, Videos und Konzertbühnen werden zu Bühnen für Eddies Auftritte.◂**10**

Seit den späten 80er Jahren nahm die Ausdifferenzierung des Metal in Szenen und Subgenres, die sich ihrerseits wieder aufspalteten und neu vermischten, enorm zu. Analog dazu erweiterten sich die Ästhetiken und visuellen Spielregeln in einem Maße, wie es die hier besprochenen Beispiele nur andeuten können. Offensichtlich haben ihre Bildsprachen kaum etwas miteinander zu tun, zeugen aber von spezifischen ästhetischen Programmen bestimmter Subgenres. Dabei muss natürlich berücksichtigt werden, dass in der Realität keine festen Grenzen existieren und die Benennung bestimmter Subgenres in Verbindung mit spezifischen Bildprogrammen eher der Orientierung dienen soll. Dieser Spezifik steht außerdem die Diffusion von in den verschiedenen Metal-Subgenres entwickelten Bildsprachen in andere kulturelle Formationen gegenüber, die ihrerseits mit dem Metal in Wechselwirkung stehen.

Darkthrone: Under a Funeral Moon

Zu den markantesten Formationen gehört sicherlich der Black Metal.◂**11** Während die so genannte erste Generation des Black Metal, zu der Bands wie Venom, Mercyful Fate, Hellhammer, Celtic Frost und Bathory gezählt werden, weder musikalisch noch optisch ein geschlossenes Bild abgeben, entwickelte die zum Ende der 80er Jahre in Norwegen entstehende ›zweite Generation‹ von Beginn an eine eigene Ästhetik. Sie konstituiert sich aus einer eigenständigen Bandlogo-Typographie und einer düsteren, apokalyptischen Bildsprache, die sich in einer ausgeprägten Tendenz zu Monochromie und Schwarzweiß sowie

von Apokalyptik und Zerstörung oder düstere und abweisende Natur thematisierenden Bildern manifestiert. Oft wird die Natur auch abstrakt und atmosphärisch als Naturkraft versinnbildlicht. Treten die Musiker auf, dann meist inszeniert als wilde, nordische Barbaren. Auffällig ist der große Anteil an Bildern (oft Schwarzweiß-Fotos) mit einer Tendenz zu düsterer Stille und Starrheit, die mit der Ablehnung von Farbe korrespondiert. Ein größerer Kontrast zu den im Thrash und auch im Death Metal gebräuchlichen Einsatz leuchtender Farben und bewegter Szenerien ist kaum denkbar; inzwischen sind aber die Bildsprachen dieser wie auch anderer Subgenres vielfältiger und die Grenzen durchlässiger geworden.

Abb.4: Under a Funeral Moon
(Darkthrone, Peaceville Rec. 1993)

Ein klassisches Beispiel für die frühe Black-Metal-Ästhetik ist das Cover von Darkthrones Under a Funeral Moon (1993) (Abb. 4). In der scheinbar kunstlosen Gestaltung und in dem unscharfen und unterbelichteten Foto des Corpse Paint tragenden Schwarz-Metallers als Barbar im Wald spiegelt sich die Idee des Rohen und Primitiven wider. Mehrere Aspekte des Covers formulieren die für den Black Metal weitgehend konstitutive mystifizierende Naturverehrung nordischer Wälder: Der nächtliche Wald, symbolisiert durch den Baum links, die menschliche Gestalt, die mit Corpse Paint und schädeltragendem gebogenem Stab wie ein gespenstischer Schamane inszeniert wird, und das Logo.

Das Logo unterscheidet sich grundsätzlich von den bisher aufgeführten Beispielen. Zwar ist es ebenfalls einer – gebrochenen – Symmetrie unterworfen, die graphische Gestaltung orientiert sich jedoch an organischen, wurzel- und astwerkartigen Formen, die eine bis an die Grenze der Unlesbarkeit gehende Ornamentierung des Logos bewirken. Die Logo-Entwicklungen im Black Metal (und auch im Death Metal, wenn auch nicht so ausgeprägt) reizen dieses Ausspielen des Bildhaften und Ornamentalen gegenüber der Schrift gern sehr weitgehend aus.◂**12** Dies führt zu Anklängen an eine nur Eingeweihten zugängliche Geheimsprache, die wiederum mit den elitären und sich nach außen hin abschließenden Tendenzen von Teilen der Black Metal-Szene korrespondiert, jedoch ebenso rasch zu einem formalästhetischen Spiel geworden ist. Die Zeichenhaftigkeit der Logos wird unterstützt durch ihre oft nur leicht gebrochene Symmetrie, so dass sie trotz ihrer manieristischen Unübersichtlichkeit optisch prägnante Einheiten bilden. Auf dem Darkthrone-Cover wird das Logo überdies

graphisch geschickt mit dem Baum verbunden, so dass es fast aus ihm hervorzugehen scheint. Das Cover ist asymmetrisch aufgebaut, die linke Seite wird optisch betont. Dies gilt für alle Darkthrone-Cover bis 1994, danach rutscht das Logo von der linken oberen Ecke in die Mitte und die Cover bekommen einen achsensymmetrischen Aufbau.

Fear Factory: Demanufacture

In den Einflüsse elektronischer Musik aufnehmenden Ausrichtungen des Industrial, Cyber oder Electro Metal wird mit den genannten Prinzipien – einprägsames Logo, heraldisch-monumentale Bildinszenierung, symmetrische Gesamtstruktur, aggressiv-düstere und apokalyptische Thematik – ein ganz anderer visueller Eindruck erzeugt. Die inhaltliche Ausrichtung teilt mit dem Black Metal eine pessimistische Weltsicht und formuliert eine in futuristisch-apokalyptische Science Fiction-Szenarien gekleidete Zivilisations- und Technikkritik.

Die amerikanische Band Fear Factory verfolgt das beliebte Konzept des Kampfes Mensch gegen Maschine beziehungsweise Individuum gegen eine als maschinell und seelenlos wahrgenommene, übermächtige Herrschaft. In dem von Dave McKean gestalteten, in kalten blauvioletten Farben gehaltenen Cover für Demanufacture (1995) wird dieser Kampf eindrucksvoll symbolisch und emblematisch verschlüsselt (Abb. 5). Alle Bildelemente folgen einem vertikalen achsensymmetrischen Aufbau mit betonter Mittelachse. Zuoberst steht das Bandlogo, dessen scharfkantige und geriffelte Gestaltung sowohl an bearbeiteten Stahl als auch an das Flimmern von Bildschirmen erinnert. Darunter folgt das Bild, dessen Mittelachse ein skelettiertes menschliches Rückgrat bildet, von dem links eine rigide geordnete Reihe von Stahlplatten und rechts ungleichmäßige Rippenknochen abzweigen. Die Stahlplatten werden am linken Rand durch einen Barcode begrenzt, der zugleich der der CD ist. Die Mittelachse verdeutlicht, dass es um ein menschliches Skelett geht, in dem die Stahlplatten zu aggressiven Eindringlingen werden. Während die Stahlseite einen mechanischen, aggressiv gerichteten und geschlossenen Eindruck macht, zeichnen sich die

Abb.5: Demanufacture
(Fear Factory, Roadrunner Rec. 1995)

Rippen durch organische Unregelmäßigkeit und Zersplitterung aus, die gegenüber der linken Seite Schwäche und Verfall signalisieren. Das Bild symbolisiert also nicht nur den Kampf Mensch gegen Maschine, sondern auch eine pessimistische Sicht auf den Ausgang des Kampfes: der Mensch – und die Natur – verliert, die Maschine – und damit die Technik, der Apparat – gewinnt, und zwar durch Infiltration des Menschen, womit sie ihn sich anpasst und seiner natürlichen Identität beraubt. Die Symmetrieachse teilt das Bild in zwei ideologische Hälften, die kompositorisch zu einer symbolischen und ideologisch einheitlichen Aussage gefügt werden. Der den unteren Rand einnehmende, in einer technoid-serifenlosen Schrift gehaltene Titel »Demanufacture« verweist noch einmal auf die Inkonsistenz von Körpern und die Desintegration von Identität. Damit formuliert das Cover präzise eine Ikonographie für Autoaggression und Desintegration, die sich in den 90er Jahren in vielen Genres und Subgenres düsterer und harter Musik etabliert.

Nightwish: Oceanborn

Es gibt jedoch auch dem vollständig entgegengesetzte Cover, die mit szenisch-narrativen Inhalten, leuchtenden Farben und asymmetrischem Bildaufbau arbeiten. Die Beispiele dafür finden sich zwar wieder in allen Subgenres verteilt, jedoch seltener bei Vertretern extremer Metal-Varianten; ihr Anteil ist im Thrash, im sog. True oder Power Metal und anderen, explizit melodischen und symphonischen Spielarten des Metal wesentlich höher.

Nightwish gehört zu den Bands, die mit solchen Stilmitteln eine eindeutige visuelle Metal-Zuordnung unterläuft. Das von Markus Mayer gestaltete Cover von Oceanborn (1998) zeigt eine mythisch-märchenhafte Szene, in der sich eine große Eule mit einer Schriftrolle in den Krallen einer im Wasser treibenden Frau nähert (Abb. 6). Am Himmel steht ein riesiger Mond. Das Bild ist in leuchtenden Farben gehalten, bei denen Blautöne dominieren.◂13

Bandlogo und Titel sind in einer geschwungenen Zierschrift gehalten, die man nicht als metal-typisch bezeichnen kann. In Verbindung mit dem Coverbild suggerieren sie eher romantisch-har-

Abb.6: Oceanborn
(Nightwish, Drakkar Rec. 1998)

monische Inhalte mit einer theatralischen Komponente – denen Nightwish in der Tat nicht fern steht. Das Cover verrät nichts über Nightwishs Metal-Verortung, es könnte sich ebenso um akustische Musik oder Folk handeln; auch eher esoterisch orientierte Musiker verwenden vergleichbare Bild- und Gestaltungsprogramme. Diese Offenheit scheint vor allem über das Bandlogo zu laufen: Wäre dieses etwa in einer Weise gestaltet, wie wir sie bei Death Angel gesehen haben (Hard Edge, Stahlfinish), wäre die Aussage – trotz des märchenhaften Covers – wieder eindeutig.

The Ocean: Precambrian

Die zahllosen Überschneidungen des Heavy Metal mit anderen musikalischen Genres, sei es Pop, Rock, Hip Hop, Hardcore, Folk, elektronischer oder klassischer Musik schlagen sich auch in den Covergestaltungen nieder, was bedeutet, dass das Fehlen einer eindeutigen musikalischen Genre-Zuordnung auch die visuelle Gestaltung betrifft. So wird die deutsche Band The Ocean in Metal-Szenen und -Medien rezipiert, die Genre-Zuweisungen gehen jedoch über den Metal hinaus.◂14 Alle Cover der Band seit 2002 weisen denn auch keine eindeutigen Metal-Referenzen auf. Das von Bandchef Robin Staps und Martin Kvamme entworfene kunstvolle Design für Precambrian (2007) etwa macht aufgrund seines ausgesprochen dunklen Grundtons und den einmontierten leuchtenden Flecken mit Fotos von brennendem Holz durchaus einen düsteren Eindruck, der auf den im Titel des Albums angesprochenen archaisch-prähistorischen Inhalt anspielt (Abb. 7). Bild und Typographie signalisieren jedoch keine genrebezogene Eindeutigkeit; das Cover zeichnet sich durch eine ruhige meditative Gestaltung aus, die man genauso auch bei elektronischer Musik (etwa Deep Ambient oder Dark Ambient) oder experimenteller Musik finden kann.

Abb.7: Precambrian
(The Ocean, Metal Blade Rec. 2007)

Fazit

Es ist nicht überraschend, dass das Ergebnis, selbst bei einer so flüchtigen Betrachtung wie hier, so vielseitig ausfällt wie das musikalische Spektrum, welches unter dem Begriff »Heavy Metal« zusammengefasst wird. Den Konservativen stehen die Innovatoren gegenüber, das Beharren auf visuellen Kernbeständen wird durch ästhetische Grenzverschiebungen eher ergänzt als konterkariert. Die Bilder sind beides: gleichsam passive visuelle Konstatierungen eines Ist-Zustandes beziehungsweise performative Akte der Stabilisierung (sie bestätigen eine Band-, eine Subgenre- und allgemeiner eine Metal-Ästhetik und schreiben sie dadurch fort) und Agenten der Veränderung.

Beide Tendenzen scheinen sich in unterschiedlichen Konzentrationen in den verschiedenen Subgenres zu finden, wobei die Unterschiede erheblich sein können. In den 80er und den frühen 90er Jahren war es wesentlich einfacher als heute, von einem Cover auf den musikalischen Inhalt zu schließen; NWoBHM, Thrash, Death und Black Metal arbeiteten mit einer eigentümlichen und relativ stabilen Ästhetik, die Wiedererkennbarkeit und Zuordnung ermöglichte, bevor eine zunehmende Öffnung der ästhetischen Programme erfolgte, die mit stilistischen Öffnungen und dem Durchmischen von Szenen korrespondierte. Die Fantasy-Krieger-Ikonographie des klassischen Heavy oder Power Metal ist hingegen eine visuelle Konstante, die im Metal gegen alle Anfechtungen neuerer Entwicklungen verteidigt wird. Andere Subgenres, die sich von vornherein durch eine musikalische und oft auch szenische Offenheit auszeichnen wie Progressive Metal, elektronische Metal-Spielarten, das unübersichtliche Feld von Metal-Crossovern oder der so genannte Post Metal, entwickelten eigene ästhetische Programme gar nicht erst. Hier kann man auf Cover stoßen, die überhaupt keine eindeutigen Hinweise auf ein spezifisches Genre geben, erst die Musik selbst gibt darüber Auskunft. Umgekehrt werden Stilmittel, die im Metal entwickelt oder ihm zugerechnet werden, auch in anderen musikalischen Genres eingesetzt; im HipHop spielten etwa Body Count oder Cypress Hill mit Metal-Ikonographien.

Das Bandlogo stellt sich als ein entscheidendes Identifikationsmoment heraus, das oft auch dann eine Verortung ermöglicht, wenn das Coverbild diese verweigert. Die meisten Bands oder Projekte variieren zwar in kleinerem oder größerem Maße bei den Covermotiven, aber selten die Typographie ihres Logos, viele gar nicht.

Auffällig ist die Häufigkeit symmetrischer Kompositionen, die häufig nur das Logo, aber oft auch die Gesamtkomposition eines Covers prägt und sich darüber hinaus in anderen metal-relevanten Medien wie Bandfotos, Festival- und

Konzertanzeigen niederschlägt. Aufgrund ihrer Prägnanz ist die Symmetrie in der Covergestaltung zwar ein generell beliebtes Mittel der Bildorganisation, sie wird im Metal aber überdurchschnittlich häufig verwendet. Ausgehend von ihrer hochgradig wahrnehmungsleitenden Funktion möchte ich die Bedeutung der Kombination aus Symmetrie und Emblem als identitätsstiftendes Moment hervorheben, weil sie das Auge auf sich zieht wie ein Feldzeichen oder eine Flagge, unter der sich die Anhänger einer Partei versammeln. Dieser Aspekt zeigt, dass wir es bei der Metal-Kultur mit einer ›Kultur des Bekennens‹ zu tun haben, in der – bei all ihrer Offenheit und Toleranz – immer wieder eindeutige Haltungen und klare Bekenntnisse präferiert und eingefordert werden. Nimmt man außerdem die gerade hier gepflegten Tugenden einer spezifischen Männlichkeit, des Traditionsbewusstseins, des Zusammenhalts und der Treue zu ›seinen‹ Bands und ›seiner‹ Szene in den Blick, verbunden mit einer gewissen Heldenverehrung, könnte man eine so verstandene Symmetrie als ein Mittel visueller Ordnung begreifen, welches sich besonders als Ausdruck der von romantischen, mythischen und religiösen Mythologemen geprägten Metal-Kultur eignet und deshalb hier stärker als anderswo zum Einsatz kommt.

Anmerkungen

01► Damit sind stabile semantische Zusammenhänge zwischen Bildzeichen und Bedeutung gemeint. S. dazu grundlegend Panofsky 1978; Bialostocki 1979; Olbrich / Gerhard 2004, Bd. 3 Stichwort »Ikonographie«, 390-392.

02► Vgl. z.B. Seyler 2003, 130-147; Fischer 1997, 171-202; Lexikon der Kunst Bd. 7, Stichwort »Symmetrie«, 159f.

03► Kognitionspsychologisch stellen vertikale und horizontale Spiegelsymmetrien die bedeutendsten Symmetriemerkmale in der menschlichen Wahrnehmung dar (s. Hübner 2004, 66).

04► Dean u.a. 1980, 1982, 1984, 1987, 1989, 1992; s. auch Ochs 1996 und Aldis/Sherry 2006.

05► S. dazu Olbrich / Gerhard 2004 Bd. 2, Stichwort »Emblematik«, 317-319; Bd. 6, Stichwort »Sinnbild«, 683.

06► Vgl. dazu neben den Covern der Yes-Platten von 1970 bis 1980 auch Dean 1975, 97-128 u. Dean 1984, 45-65 u. 76-79.

07► S. den Beitrag von Sascha Seiler in diesem Band.

08► Auf Kilmisters militärgeschichtliche Begeisterung, die sich v.a. auf den Zweiten Weltkrieg und auf Nazideutschland bezieht, gehen zahllose Artikel über ihn oder Motörhead ein. Vgl. z.B. Kilmister 2002 oder Binelli 2009, 63.

09► Vgl. neben den Covern Aldis/Sherry 2006, 118-125, mit einer Fotostrecke der Cover der 80er Jahre und Erläuterungen von Riggs; s auch [http://www.derekriggs.com], Stichwort »Iron Maiden« (letzter Abruf 16.2.2011).

10► Allenfalls Marillion arbeiteten mit einem ähnlich konsequenten Design, für die der Künstler Mark Wilkinson eine auf mehreren Grundelementen beruhende Ikonographie (mit Jester, Elster und Chamäleon) schuf, die die Band bis zur Trennung von Sänger und Frontmann Fish 1989 verwendete – und auf dem Cover ihrer ersten Platte mit neuem Sänger demonstrativ verabschiedete.

11► S. auch den Beitrag von Birgit Richard und Jan Grünwald in diesem Band.

12► S. z.B. Szpajdel 2009.

13► Dies ist die Version für Drakkar Records. Zuvor erschien das Album mit einem anderen Cover bei Spinefarm Records, das die gleichen Bildelemente verwendet, sie aber anders anordnet: Die im Wasser treibende Frau – diesmal mit geschlossenen Augen – bildet eine Mittelachse und gibt, zusammen mit dem sich im Wasser spiegelnden Licht, dem Bild ein symmetrisches Grundgerüst. Von links nähert sich die deutlich kleinere Eule, am Himmel – diesmal rechts – steht der Mond, der zugleich die Pupille eines dämonischen Auges bildet. Die Arbeit von Markus Mayer stellt aber in der Ausführung und kompositorisch eine Verbesserung dar. Die verschiedenen Cover sind zusammengestellt auf [http://www.felony.ch/night-collection/aoob.html]; letzter Abruf 3.2.2011. Ich danke Bogdan Kopec von Drakkar Records für den Hinweis auf die verschiedenen Fassungen.

14► Einige Beispiele: In einer Review im Metal Hammer (10/2003, 112) ist von Noise Rock die Rede; Bandchef Robin Staps verortet die Band 2010 zwischen Metal und Independent (Rock Hard, Juni 2010, 41); andernorts wird von »progressive[n] Rock-Klänge[n] mit einer metallischen Schlagseite« gesprochen (Legacy Nr. 66, 03-2010, 175). Auf Wikipedia finden sich die Zuweisungen Post Metal, Sludge Metal, Progressive Metal und Avantgarde Metal (s.[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Ocean_Collective]; letzter Abruf 3.2.2011).

Florian Krautkrämer/Jörg Petri

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 Kruger◂3 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.◂4

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 Maden (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 kompatiblerern 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 Marylin 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. Jasonund 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 Marylin 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-Umlaut◂13 – 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 hochkompetitiven 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 s*ound 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.

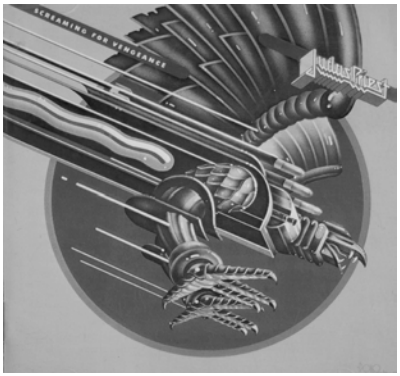
Die visuelle Simulation metallener Buchstaben beschränkt sich nicht auf die ›Verglänzung‹ und Extrusion der Buchstabenkörper allein. Auch die Strichführung wird, wie schon bei Slayer, reduziert. Alle Rundungen werden gebrochen, die Buchstabenform wird ausschließlich durch Kombinationen gerader, hauptsächlich vertikaler und diagonaler 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 Vengance 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 zombiegesichtigen 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 mittelachsial 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 mittelachsial 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.



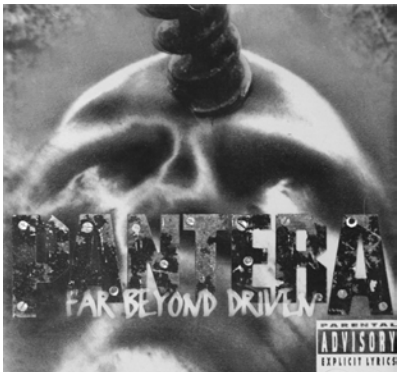
Metal-Dispositiv

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 Ozbourne, Manowar, Megadeath, 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 Künstlername 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 Möglichkeiten◂**19** 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.

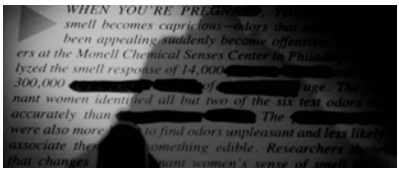
TypoHorrorMetal

Auch im Vorspanndesign hat die digitale Revolution ihre Spuren hinterlassen. Einzeln 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 herhalten 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.



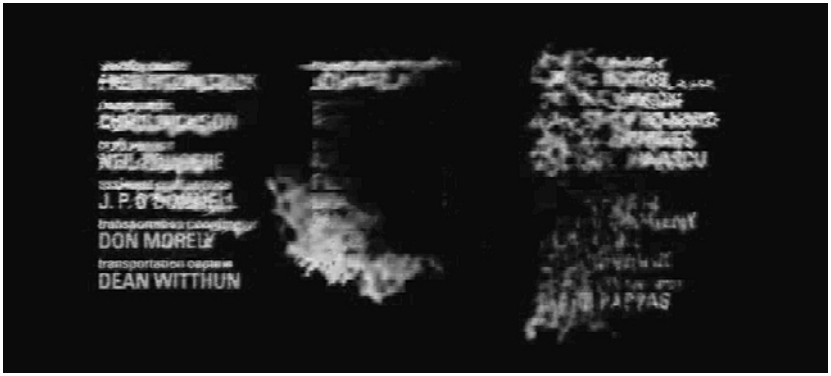
Der Vorspann von Se7en hatte großen Einfluss auf die Vorspanngestaltung im Film und im Horrorgenre im Speziellen – Kyle Cooper selbst hat dafür gesorgt, diesen Look zu etablieren. Einer Reihe von Vorspannen wie die der Filme Spawn (Mark A.Z. Dippé, USA 1997; Vorspann: Eric Smith), Mimic (Guillermo del 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 sublime 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 Zombieland 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 btte 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.

Tomislava Kosic

Heavy Metal als kulturelles System nach der Dichten Beschreibung von Clifford Geertz

Einleitung

Die Methode des US-amerikanischen Anthropologen Clifford Geertz zur Untersuchung von Kulturen beschreibt zunächst ein Bedeutungssystem und dessen Materialisierung in Symbolen, und setzt diese Systeme dann in Beziehung zu soziokulturellen und psychologischen Prozessen (Geertz 1983, 94). Geertz erhofft sich von einem interpretativen Zugang zur Kultur einen umfassenderen Einblick in die »Perspektive der Eingeborenen« (ebd., 292f.; 306f.). Die Heavy Metal-Kultur verfügt, so die hier behandelte These, ebenfalls über ein Symbolsystem, das Identifikationsangebote machen und dadurch sowohl Zugehörigkeits-, als auch Sinnstiftungsgefühle wecken kann. Nach Festlegung des theoretisch-methodischen Rahmens, welcher einen kulturgeschichtlichen Ansatz um Clifford Geertz' »Dichte Beschreibung« umfasst, wird anhand des Quellenmaterials◂1 den verschiedenen Selbstrepräsentationsarten von Metal-Fans nachgegangen; welche Symbolik, Ästhetik und allenfalls Moral wird von Metal-Kultur-Teilnehmenden vertreten, vermittelt, womit identifizieren sie sich und wodurch sehen sie sich repräsentiert? Dabei wird laufend untersucht, inwiefern die Metal-Kultur den Geertz'schen Kriterien eines kulturellen Symbolsystems entspricht, und hinsichtlich dieses Grundgedankens wird der Frage nachgegangen, ob und auf welche Arten Metal-Fans religiöse Bezüge zur Metal-Kultur herstellen. Zur Vereinfachung wird im Text für das Musikgenre generell der Begriff ›Metal‹ verwendet, ohne dass damit ein oder mehrere Subgenres ausgeschlossen werden.

Clifford Geertz – Sein Kulturbegriff und dessen Rezeption

Clifford Geertz (1926-2006) gilt als bedeutendster Vertreter der interpretativen Ethnologie. Er interpretierte Kultur als »Ergebnis von Sinnstiftungsprozessen« (Tschopp/Weber 2007, 43) und griff mit der »Dichten Beschreibung« (angelehnt an Gilbert Ryle; Geertz 1983, 10-12) eine Methode auf, welche eine genaue

Beschreibung und Beobachtung des Vorgangs vornimmt, worauf eine Interpretation des Beobachteten und Beschriebenen folgt. Die Ausdrucksformen einer Gesellschaft bezeichnet Geertz als »Kultursysteme« und setzt sich zum Ziel, diese richtig zu deuten (ebd., 308). Seine Absicht ist es, diese »symbolischen Formen« zu untersuchen; »Worte, Bilder, Institutionen, Verhaltensweisen, mit denen die Leute sich tatsächlich vor sich selbst und vor anderen darstellen« (ebd., 293). Eine Geste wie das Zwinkern mit einem Auge erhält beispielsweise erst in einem Handlungskontext ihre Bedeutung; der Mehrwert der Dichten Beschreibung liegt folglich darin, dass sie einen reflektierenden Zugang zu verschiedenen Bedeutungsebenen symbolischer Formen im sozialen Leben der Menschen begünstigt.

Geertz meint »[…] mit Max Weber, dass der Mensch ein Wesen ist, das in selbstgesponnene Bedeutungsgewebe verstrickt ist, wobei [Geertz] Kultur als dieses Gewebe [ansieht]« (Geertz 1983, 9). Seinen Kulturbegriff lehnt Geertz zudem an Ward Goodenough an: »Die Kultur einer Gesellschaft besteht in dem, was man wissen oder glauben muss, um in einer von den Mitgliedern dieser Gesellschaft akzeptierten Weise zu funktionieren« (ebd.,17).

Aus dieser Auffassung von Kultur müsse auch folgendes Verständnis darüber resultieren, wie eine Kultur zu beschreiben sei: »Nämlich ein System von Regeln aufzustellen, das es jedem, der diesem ethnographischen Algorithmus gehorcht, möglich macht, so zu funktionieren, dass man […] als Eingeborener gelten kann« (ebd., 17). Die soziale Welt wird schließlich nicht nur durch die sozialen Praktiken bestimmter Gruppen konstituiert, sondern auch durch die Sinnzuschreibungen der Akteure (Saalmann 2005, 5). Religion wird von Geertz wie folgt definiert:

> »Eine Religion ist: (1) ein Symbolsystem, das darauf zielt, (2) starke, umfassende und dauerhafte Stimmungen und Motivationen in den Menschen zu schaffen, (3) indem es Vorstellungen einer allgemeinen Seinsordnung formuliert und (4) diese Vorstellungen mit einer solchen Aura von Faktizität umgibt, dass (5) die Stimmungen und Motivationen völlig der Wirklichkeit zu entsprechen scheinen« (Geertz 1987, 48).

Geertz' Auffassung von Kultur führte in der Historischen Anthropologie beziehungsweise der Neuen Kulturgeschichte (Tschopp/Weber 2007, 43-45) zu einem Paradigmenwechsel und wirkt auf zahlreiche weitere Nachbarsdisziplinen bis heute nach (Daniel 2001, 234). Geertz' hermeneutische Auslegung kultureller Praktiken ist ebenfalls stark kritisiert worden (Daniel 2001, 250), darunter vor allem in folgenden Punkten: Geertz führe keinen Dialog mit den untersuchten Individuen und monologisiere über deren Kultur, zudem erfasse er keine

realen Menschen, sondern zeichne lediglich Typen. Auch habe er die Idee homogener Kulturen, die in sich geschlossen wirken, entworfen.◂2
Mit welchen Mitteln kann in der vorliegenden Arbeit, welche auf Geertz'scher Theorie und Methode beruht, diesen zu Recht an ihr kritisierten Punkten entgegengewirkt werden? Zum einen mit einer quellenkritischen Analyse zahlreicher Selbstzeugnisse von Akteuren innerhalb der Metal-Kultur. Zudem sei vorausgeschickt: Typologien greifen, da die kulturelle Identität eines Individuums eine komplexe Angelegenheit ist, zu kurz; schließlich verstehen wir uns »im normalen Leben [...] als Mitglieder einer Vielzahl von Gruppen, denen wir angehören. [...] Keine [dieser] Identitäten darf als [...] einzige Identität oder Zugehörigkeitskategorie verstanden werden« (Sen 2007, 20). Dies nicht zuletzt deshalb, da in der Postmoderne eine Auflösung traditionaler Bindungen stattgefunden hat und das Selbst, die Identität, von einem »Sinnbasteln des individualisierten Menschen« betroffen ist, wobei durch dieses Sinnbasteln »stets die Verarbeitung von vorgefertigten Sinnelementen zu einem originellen Sinnganzen« erfolgt (Eickelpasch/Rademacher 2004, 22f.). Individuen, welche in das selbstgesponnene Bedeutungsgewebe namens Kultur verstrickt sind, haben schließlich unterschiedliche Auffassungen von und unterschiedliche Erwartungen an ›ihre‹ Kultur.

Heavy Metal als kulturelles Symbolsystem

»Show me your horns!« und »For Headbangers only!« – Zur Bedeutung der Horns-Geste für die Metal-Kultur

Die Metal Horns, Devil Horns, Horns- beziehungsweise Hörner-Geste entwickelte sich zu einem der wichtigsten Symbole der Metal-Kultur; nachdem sie im Laufe der 1980er Jahre Einzug in dieselbe hielt, ist sie darin unterdessen beinahe omnipräsent und fester Bestandteil der Metal-Ikonographie. Wer die Anwendung der Hörnergeste in der Metal-Kultur populär machte und welche Version korrekt sein soll, ist umstritten. Im Laufe der Geschichte fand die Hörner-Geste verschiedenste Verwendungsgebiete und ist in der italienischen Kultur unter der Bezeichnung »Malocchio« oder »fare le corna« bekannt.◂3 Zum Einzug der Hörnergeste in die Metal-Kultur hält Deena Weinstein fest: »Ronnie James Dio claims responsibility for introducing the malocchio into heavy metal. He learned it from his italian-born grandmother, who invoked it as a means of warding off the evil eye« (dies. 2000, 322).◂4 Beim Einzug der Hörnergeste in die Metal-Kultur handelt es sich um einen Kulturtransfer, bei dem R. J. Dio als Vermittlungsinstanz fungierte und die Malocchio-Geste aus dem in der

Abb.1a Dio's Hornsvariante

Abb.1b: Simmons' Hornsvariante

italienischen Volkskultur verbreiteten Aberglauben in die Metal-Kultur übertrug. Abbildung 1a zeigt R. J. Dios Hornsvariante: der Daumen wird hierbei über den Ring- und Mittelfinger gelegt. Die in Abbildung 1b dargestellte Horns-Variante ist vereinzelt ebenfalls in der Metal-Kultur anzutreffen; Gene Simmons, Bassist der Hard-Rock-Band Kiss, beansprucht diese Geste wiederum als sein Vermächtnis.◂**5** Hinsichtlich der morphologischen Verbreitung der Hörnergeste in der Metal-Kultur ist feststellbar, dass Dios Hornsvariante eher anzutreffen ist, als diejenige von Simmons. Die Untersuchung von mehr als 200 Fotos von Metal-Konzerten, auf denen Musikerinnen, Musiker und Fans die Hörnergeste formen, stützt diese Feststellung.◂**6**

Die Horns-Geste ist – im Gegensatz zu weiteren szenetypischen Symbolen – bei Bands und Fans aller Metal-Subgenres anzutreffen. Nicht zuletzt aus praktischen Gründen: im Gegensatz zu umgekehrten Kreuzen, Pentagrammen oder keltischen Symbolen (welche ohnehin eher in der Black beziehungsweise Folk Metal-Szene verbreitet sind) sind die Horns mit körpereigenen Ressourcen formbar. Im Logo des Metal-Merchandise-Versandhauses EMP ist neben dem Firmennamen die Horns-Geste zu sehen, sowie die Angabe »est. 1986«. Die Horns-Geste übernimmt in diesem Fall eine Gütesiegelfunktion; die Inszenierung der Angabe, wann das Unternehmen gegründet wurde, soll Tradition, Beständigkeit, Erfahrung und damit Qualität vermitteln; die abgebildete Horns-Geste impliziert zudem, EMP sei ›metal‹ – hier adjektivisch verstanden. Die Horns-Geste fungiert zudem als Bewertungssymbol,◂**7** und auf Social Network-Plattformen, in Internet-Foren oder Blogs sind Horns-Emoticons◂**8** anzutreffen. User versehen bestimmte Inhalte oder Kommentare auf diese Art mit dem Prädikat ›Metal‹. Bei Live-Konzerten dienen die Metal-Horns außerdem der Kommunikation zwischen der Band und dem Publikum: »[...] The audience also expresses its gratitude by gesture. [...] Headbanging and arm thrusting are other messages of approval. The arm thrust may be done with the fist closed or

Abb.2: Die Band und das Publikum kommunizieren mittels der Horns-Geste gegenseitige Anerkennung. Das Publikum würdigte bei diesem Auftritt der Metal-Band Job for a Cowboy (Februar 2010, Volkshaus Zürich) deren Auftritt mittels der Performanz der Horns-Geste so lange, bis der Sänger die Geste seinerseits erwiderte.

with the two-fingered ›malocchio‹ form of salute« (Weinstein 2000, 227). Generell entsteht ein Nachahmungseffekt: Der Anblick der Band oder der Fans in den vorderen Reihen animiert die hinten stehenden Fans dazu, die Geste ebenfalls anzuwenden,◂9 und Vokalisten und Vokalistinnen fordern das Publikum mit Aufrufen wie »Show me your horns!« direkt dazu auf, die Geste zu performen.

Durch die gemeinsame Horns-Performanz konsolidiert sich im Konzertpublikum der Eindruck einer, wenn auch vor allem situativen, kollektiven Identität. Wer die Horns-Geste performt, authentifiziert sich zudem und signalisiert den anderen Anwesenden damit seine / ihre Zugehörigkeit. Werden ihre Identifikationssymbole anderweitig verwendet, können Akteure der Metal-Szene eine protektive oder gar prohibitive Haltung entwickeln: dies zeigt die von Twisted Sister-Sänger Dee Snider initiierte Internetseite www.takebackthehorns.com, auf welcher Snider die Metal-Community dazu aufruft, sich gegen den von ihm konstatierten »Missbrauch der Metal-Horns durch Unberechtigte« zu wehren. Snider erklärt die Hörner-Geste zu einem »Symbol der Heavy Metal-Solidarität« und stellt klar, dass die Metal-Horns eine entscheidende Rolle gespielt haben bei der Verbreitung und Festigung der Metal-Kultur in der Gesellschaft.◂10 Sniders Aufruf ist selbstironisch und ernst zugleich; zumindest sieht er ihn als berechtigt,◂11 und sein Appell, die Usurpatoren anzuklagen (»Let's identify the perpetrators / violators and let them know that they are treading on sacred ground!«◂12) offenbart zuweilen religiös anmutende Bezüge zur Hörner-Geste. Trotz dieser mitunter als heilig betrachteten Horns-Symbolik◂13 ist in Deutschland die ironisierende Bezeichnung »Pommes-Gabel«◂14 für die Horns-Geste geläufig, wegen ihrer Ähnlichkeit zum besagten Besteck.

Laut Geertz objektivieren religiöse Symbole moralische und ästhetische Präferenzen eines Volkes (Geertz 1983, 47) und sie unterscheiden sich nicht an sich von anderen Symbolen, sondern durch den besonderen Kontext, in dem sie verwendet werden (Saalmann 2005, 7). »Symbolzusammenhänge haben eine kognitive Funktion und sie wirken wertend und motivierend, sie sind ›Modelle von etwas‹ und ›Modelle für etwas‹, Weltdeutungen und Ethos zugleich« (ebd. 5). Die Horns-Geste ist als Symbol von und für Metal zu werten, dadurch wirkt sie identitäts- und gemeinschaftsstiftend. Als Repräsentations- und Identifikationsgeste und als Solidaritäts-Symbol wirkt die Hörner-Geste innerhalb der Metal-Kultur integrierend, schließt alle Metal-Subgenres und deren Fans ein. Sie dient aber auch der Distinktion und Abgrenzung vor den ›Anderen‹, nicht zur Metal-Kultur Gehörenden; Identität und Integration sowie Alterität und Distinktion werden mit ihr ausgedrückt. Auf der Webseite www.takebackthehorns.com wird dies auf den Punkt gebracht mit dem Statement, die Horns seien »For Headbangers only«. Das semiotische Feld innerhalb der Metal-Kultur, in dem die Horns-Geste anzutreffen ist, ist weit und vielfältig, aber keineswegs beliebig und zuweilen exklusionistisch.

»Even shitty metal rules!« – Inklusionistische und exklusionistische Dimensionen der Metal-Kultur

Der US-amerikanische Comedian und Metal-Fan Brian Posehn parodiert in »Metal by Numbers« (Live in Nerd Rage, Relapse Rec. 2006) Bands des Subgenres Metalcore wie folgt: »Music really sucks now / posers and trendy fools / but compared to Coldplay and Nelly even shitty Metal rules!«. Obwohl Posehn die Metalcore-Musiker diffamiert: ihre musikalische Existenzberechtigung ist für ihn unbestritten. Sie mögen scham- und fantasielosen Eklektizismus (»Steal from Maiden or Metallica« heißt es im Refrain) betreiben, dennoch zieht Posehn Metal, ungeachtet der Qualität, anderen Musikgenres vor: Metal als musikalischer Imperativ. Die innerhalb der Metal-Kultur existierenden Spannungen erreichten Mitte der 1990er Jahre einen Höhepunkt und entfachten die Diskussion über das ›true‹ (engl. ›wahr‹, ›echt‹, ›treu‹) sein im Metal (Christie 2005, 324f.). Die Frage nach Authentizität führte zuweilen zu Schisma-ähnlichen und Umtaufen-artigen Phänomenen◂**15** und wirkt bis heute nach; so verlaufen die Differenzen innerhalb der Metal-Kultur weiterhin entlang der zahlreichen Subgenre-Grenzen. Kahn-Harris hält fest, dass Mitglieder der »Extreme Metal«◂**16**-Szene tendenziell beispielsweise das Subgenre ›Nu Metal‹ verabscheuen (ders. 2004, 108); sie sympathisieren daher kaum mit dessen Fans. Dennoch erkennt Matt Jacobson von Relapse Records (einem Death Metal- und Grindcore-Plattenlabel) an, dass Nu Metal-Bands zwar kommerzielle Musik

machen, die Fans jedoch auf härtere Musik vorbereiten würden (Christie 2004, 340). Einerseits grenzen sich Fans verschiedener Metal-Subgenres untereinander ab (obwohl selbstverständlich Überschneidungen bei den Subgenre-Präferenzen existieren), andererseits wird eine Abgrenzung und Diffamierung von anderen Musikgenres (vor allem von dem, was als Mainstream-Musik bezeichnet wird) vollzogen.

Generell kann das Ziehen und Überschreiten von Grenzen als ein bedeutendes Phänomen für die Teilnehmenden an der Metal-Kultur gewertet werden; so können sich Metal-Fans abgrenzen, um innerhalb ihrer marginalisierten Kultur wiederum Grenzüberschreitungen erleben zu können (vgl. Kahn-Harris' »Transgressions«-Konzept, ders. 2007, 27-49).

Die selbst vollzogene Ab- und Ausgrenzung ist mit dem ›Ausgegrenzt-Werden‹ verflochten; dies ist ein weiteres, häufig in der Metal-Kultur anzutreffendes Thema. Metal-Bands verarbeiteten ihre negativen Erfahrungen mit gesellschaftlicher Marginalisierung, indem sie diese sowohl in den Lyrics, als auch in ihren Musikvideos verwerten.◂**17** Die Dichotomie von Identität und Alterität wiederholt sich, wobei der Ausgrenzungs-Diskurs teilweise von Vorwürfen ans Umfeld begleitet wird, wonach dieses das Musikgenre, dessen Kultur und Fans attackiert und diffamiert (vgl. Weinstein 2001, 226; Christie 2005, 302-315). Als Reaktion darauf entwickeln Akteure und Fans in der Metal-Kulturwelt eine defensive Haltung,◂**18** welche die Abgrenzung zur Außenkultur und eine Integration in die Metal-Kultur begünstigt; die Anfeindungen von Außen führen zu einer Konsolidierung im Innern.◂**19** Diese subjektiv gefühlte Zusammengehörigkeit der Beteiligten führt zu einer »Vergemeinschaftung« im Sinne Max Webers (1921/1972, 22), wobei die gemeinsame Leidenschaft für das Musikgenre zu einem potenziell erweiterbaren Bekanntenkreis innerhalb der Metal-Kultur führt: »[...] Metal means to me hanging out with strange people that you have never met in [your] life and ending up with a free drink and new friends whilst raising horns, fists and singing together with [your] favorite metalband. Plus it unites us.«◂**20** Dieser Fan beschreibt »starke, umfassende und dauerhafte Stimmungen und Motivationen« (Geertz 1987, 48), welche er als Teilnehmer an der Metal-Kultur erfährt; eine als »einigend« empfundene Stimmung motiviert ihn dazu, das Zusammenkommen während dieser Zeremonie (Konzert) immer wieder zu erleben und dieses Gefühl der Einigkeit durch die Performanz der Horns-Geste zu unterstreichen. Auf die rhetorische Frage »Warum war der [...] wieder auf einem W.A.S.P.-Konzert?« antwortet Tim Eckhorst »Weil es eben ein Ritual ist, in die Kirche gehen die Gläubigen schließlich auch nicht nur einmal« (Eckhorst 2008, 67).

»We will rise!« – Kampf und Katharsis; ›Power‹ und ›Empowerment‹ in der Metal-Kultur

Laut Geertz bedarf es der Formulierung einer Vorstellung »allgemeiner Seinsordnung« und der Einfassung dieser Vorstellungen in eine »Aura von Faktizität«, damit die »Stimmungen und Motivationen« eines Symbolsystems völlig der Wirklichkeit zu entsprechen scheinen (ders. 1983, 47). Die Suche nach solchen Vorstellungen in der Metal-Kultur führt an einer Analyse der Lyrics und deren Wirkung nicht vorbei. Metal-Fans berichten, dass sie sich auf einer persönlichen Ebene von den Lyrics und der Musik angesprochen fühlen: »It was there for a lot of dark times in my life, from the time I was twelve years old, metal was just a constant, and a lot of the lyrics spoke to me on a personal level, about sticking to your guns and staying true to what you believe in«.◂**21** Dieser als persönlich beschriebene Bezug könnte erklären, weshalb laut Studien Jugendliche, welche Metal hören, tendenziell eher auf den Inhalt der Songtexte achten, als ihre gleichaltrigen Zeitgenossen (Roberts/Christenson/Gentile 2003, 15).◂**22** Metal-Fans berichten zudem, ihr emotionales Erleben werde von der Musik angesprochen; so hält Kahn-Harris fest, dass viele Fans durch das Hören von (extremem) Metal aggressiven Emotionen eine Stimme geben und dadurch frustrierende Erfahrungen entschärfen können (ders. 2007, 52). Dieses Phänomen beschreibt ein Metal-Fan wie folgt: »[...] It's like a release of tension [and] emotions basically by listening to the music« (ebd. 53). Die Katharsis-Definition (gr. ›Reinigung‹) von Aristoteles besagt, dass eine Tragödie deshalb auf den Zuschauenden reinigend wirkt, da sie bei letzterem »Jammer und Schaudern bewirkt« und dadurch einen »Abbau psychischer Erregungszustände« auslöst (zitiert nach Burkard 2002, 337). Laut der britischen Philologin, Anthropologin und Religionshistorikerin J. E. Harrison besteht die Hauptfunktion von Kunst darin, Emotionen zu intensivieren und zu reinigen (Harrison 1947, 89). Aus der Psychologie sind Studien bekannt, welche zum Schluss kommen, dass Gewalt darstellende Medien aggressives Verhalten im realen Leben fördern können (zum Beispiel Anderson et al. 2003, zitiert nach Kahn-Harris 2007, 53), während weitere Studien festhalten, dass Individuen mittels aggressiver Musik eine Art Aggressionsbewältigung erfahren können (zum Beispiel Nahum 2004, ebd.).◂**23** Fans berichten davon, dass nebst dem Phänomen der Katharsis eine weitere als positiv empfundene Auswirkung der Metal-Kultur für sie bedeutend ist: das Phänomen des »Empowerment«: »I think something that's important to note is that metal music is, above all, empowering.«◂**24** »Metal to me represents empowerment, it represents counter culture. It is the triumph of freedom and individualism over oppression and alienation.«◂**25** Tatsächlich ist die Darstellung und Thematisierung von »Power« (engl. ›Kraft‹, ›Macht‹,

Abb.3: In der Metal-Kultur kann die Horns-Geste zur Akzentuierung einer ›powervollen‹ Performance beitragen, wie auf diesen Live-Fotos von Sven de Caluwé, Angela Gossow und Johan Hegg, den Vokalisten der Metal-Bands Aborted, Arch Enemy und Amon Amarth zu sehen ist.

›Stärke‹) im Metal-Genre inhärent (Gross 1990, 124).◂**26** Angela Gossow, Vokalistin der Band Arch Enemy, schildert wie sie durch ihre »powervolle« Live-Performance auf der Bühne »empowering« auf das Publikum wirken kann;◂**27** die »Power« mutiert zu einer Stimmung, welche eine »Aura von Faktizität erhält« und folglich der Wirklichkeit zu entsprechen scheint (nach Geertz 1983, 48). Diese »Aura der Faktizität« kann Metal für Fans zu mehr als einem Musikgenre erheben:

»I first started listening to heavy metal back in 1982 when I was 12. For me metal and all its sub genres has come to represent not only a musical genre but a part of what has become of my character. [...] I remember many a time when I would just lock myself away in my room pissed off. When that happened it was Slayer, Judas Priest, Ozzy, and Iron Maiden that kept me from going nuts at whatever pissed me off at the time.«◂**28**

Die Formulierung einer Vorstellung allgemeiner Seinsordnung ist laut Geertz deshalb notwendig, da der Mensch sonst emotional dem Chaos ausgeliefert ist; eine Religion kann Antworten auf diese Sinnprobleme bieten (Saalmann 2005, 8). Das Chaos droht dann über dem Menschen hereinzubrechen, wenn er an die Grenzen seiner analytischen Fähigkeiten, seiner ethischen Sicherheit und seiner Leidensfähigkeit stößt (Geertz 1982, 61). Das Hören von Metal ermöglichte dem oben zitierten Fan einen als kathartisch empfundenen Umgang mit dem ihn bedrohenden, affektiven Chaos. »Das ›Sinnproblem‹ [von dem Max Weber sprach] umfasst eben nicht nur die eher rationale Frage, ob Erfahrung

letztlich erklärbar ist, sondern auf das eher affektive Problem, wie sie letzten Endes ertragen werden kann« (Geertz 1983, 66). Die Chaos-Problematik ist in Metal-Lyrics oft anzutreffen (Weinstein 2000, 38-43) und bietet ein weit reichendes Repertoire an Antworten, wobei im Zentrum die fatalistische Beobachtung steht, dass der Mensch trotz all seiner Bemühungen, Ordnung herzustellen, enttäuscht werden wird (ebd., 42). Entscheidend ist jedoch, dass der Mensch immerhin im Moment des Anerkennens dieser Wahrheit vor Verzweiflung gerettet ist: »There is a deeper truth than the one presented by the respectable world. To accept it is to be empowered« (ebd.). Geertz meint dazu, dass »aus religiöser Sicht das Problem des Leidens paradoxerweise nicht die Frage [stellt], wie es zu vermeiden sei, sondern die, wie zu leiden sei [...]« (ders. 1983, 66). Entscheidend für die Verhinderung von Chaos-Gefühlen ist demnach nicht der ohnehin vergebliche Versuch, das Chaos selbst zu verhindern; die geistige Arbeit besteht darin, mit frustrierenden Gefühlen auf eine Art umzugehen, dass sie nicht mehr zur Gefahr werden. Zwar wird der Mensch trotz all seiner Bemühungen ohnehin enttäuscht – dennoch, oder gerade deshalb, soll er stets seine Kampfmoral aufrechterhalten: Darstellungen des rebellischen, kämpferischen Individuums, welches sich gegen den Rest der Welt auflehnt, sind in der Metal-Kultur eminent. Diese ›Oppositions-Ideologie‹, welche aus der Ablehnung gängiger Werte resultiert, stärkt Gefühle der Überlegenheit: »The ›we‹ vs. ›they‹ mentality [...] serves to elevate the metalhead to a position of moral superiority« (Harrell 1994, 101; zitiert nach Benett 2001, 53). Diese Haltung ist in Arch Enemys sinnigerweise Anthems of Rebellion (2008) benanntem Album, im Song *We will rise*, erkennbar: »Stereotype Fools, Playing the game / Nothing unique / They all look the same / In this sea of mediocrity / I can be anything / Anything I want to be«. Das Revolutionäre in der Metal-Kultur wird aber nur bedingt in die Realität umgesetzt, denn »der Ausbruch ist stets ein temporärer, der Aufstand nie grundsätzlich« (Schäfer 2001, 33). Metal-Fans können das Rebellische wiederum ausleben, indem sie ihre Unangepasstheit mit einer gezielten Kleidungswahl inszenieren, welche auf Außenstehende provokativ wirken und eine Ästhetik des Kampfes und der Abgrenzung unterstreichen soll. Als »Individualisten in Uniform« bezeichnet Höpflinger (2008, 70) dieses Phänomen und betont, dass die uniformierte Kleidung in der Black Metal-Kultur Abgrenzung von der Gesellschaft einerseits, sowie Identifikation mit der eigenen Szene andererseits signalisieren soll (ebd.). Dass die Kleidung inklusionistische und exklusionistische Funktionen übernehmen kann, ist in der ganzen Metal-Kultur feststellbar.

Das Phänomen der »Selbstdarstellung und Abgrenzung« (Roccor 1998a, 147) der Metal-Fans wird um einen kommerziellen Aspekt ergänzt, da die Differenz ge-

genüber der Außenkultur mit dem Konsum und Gebrauch von Merchandise akzentuiert wird. Letzteres ist nicht nur nach dem monetären Betrag zu beurteilen, da in der postmodernen Konsumkultur bei einem Kaufvorgang »nicht nur Geldwerte [...] sondern immer auch Bedeutungen, Symbole, Attitüden, Identifikationsmuster und vor allem Lüste, Gefühle und Phantasien«(Böhme 2006, 345) zirkulieren.

Das Verwenden einer anti-euphemistischen Sprache in Metal-Lyrics (Floeckher 2010) zementiert das Inklusionistische im Verhältnis zwischen Bands, die Metal produzieren und Fans, die ihn konsumieren: so attestiert folgender Fan dem Metal-Genre wegen dieses Umstandes eine Superiorität: »Metal is saying about things that other kinds of music or even most of people don't. I just feel comfortable in world of metal I can identify myself with it and other fans its something that helps you live [sic!]«.◂**29** Das Verhältnis zu den Bands wird von Metal-Fans enthusiastisch als positiv beschrieben; im Selbstbild sind Metal-Fans sehr loyal und empfinden diese Loyalität als berechtigt.◂**30** Kolumnist Tim Eckhorst lobt diesbezüglich den allürenlosen Umgang: »Ohne übertreiben [...] zu wollen, aber ein so gesundes und nettes Verhältnis, wie es in der Metal-Szene zwischen Fans und Musikern gibt, findet man sicher kaum woanders« (Eckhorst 2008, 52). Von einem reflektierenden Verhältnis zeugt die Intermedialität, welche zwischen Bands und Fans in der Metal-Kultur zu beobachten ist: Fans, die ihre Anerkennung und Loyalität demonstrieren wollen, zeigen dies beispielsweise durch permanente Modifikation ihres Äußeren (Bandlogo-Tattoos oder Einritzungen von Bandnamen); die Bands rezipieren die Ehrerbietungen ihrer Fans und greifen sie auf.◂**31** Das Einritzen oder Eintätowieren des Bandlogos kann als eine Art (Blut-) Opfer interpretiert werden; als Würdigung für die kathartische und »empowering« Funktion, welche die Band für den Fan annehmen kann.◂**32** Bereits ein T-Shirt mit dem Bandlogo kann als Schutzsymbol fungieren, wie Slipknot-Drummer Joey Jordison festhält: »We get letters all the time from these kids that show how much our songs help them and they go home feeling better [...]. I have a lot of kids saying that, when they wear their Slipknot-T-Shirts or gear or whatever, that they feel safe.«◂**33** Die Band selbst berichtet wiederum von als aggressionsbewältigend empfundenen Erfahrungen während ihrer Bühnenperformance und betont die therapeutische Funktion, welche ihre Live-Shows entwickeln können; für sich als Band sowie für das Publikum◂**34** (Slipknot-Interview nach Udo 2003, 139). Für Geertz sind Rituale die Schnittstelle, an der die »Vorstellungen einer allgemeinen Seinsordnung« mit der »Aura von Faktizität« (Geertz 1983, 48; 73-86) umgeben werden: »Jemand, der beim Ritual in das von religiösen Vorstellungen bestimmte Bedeutungssystem [...] geglitten ist und nach Beendigung desselben wieder in die

Welt des Common Sense zurückkehrt, ist [...] verändert« (Geertz 1983, 90); Erfahrungen werden so auf eine andere Bedeutungsebene transformiert (Wulf/Zirfas 2001, 97). Das Bild einer Gemeinschaft, welche über ein kollektiv geteiltes Wissen verfügt, dieses Wissen durch Rituale inszeniert, die eine Selbstdarstellung und Reproduktion der sozialen Ordnung und Integrität bestätigen (Eder 1997, zitiert nach Wulf/Zirfas 2001, 113), lässt sich auch auf die Metal-Kultur übertragen. Für Geertz kann die Einstellung eines leidenschaftlichen Golfers zu seinem Sport als religiös bezeichnet werden, sofern dieser Sportler im Golf eine transzendentale Wahrheit sieht (Geertz 1983, 59). Folgender Musiker und Fan schildert, wie er dies im Metal erfährt: »[...] The musicians of metal [...] found a transcendental bridge in the metal language [...], to me, this language is the link with the universe and all existence«.◂**35** Geertz' Definition von Religion formuliert einen funktionalen Ansatz,◂**36** welcher davon ausgeht, dass Religion für existenzielle Grundsituationen des Menschen Lösungen bieten kann (dabei handelt es sich um eine religiöse Fassung der Sinnfragen, vgl. Kehrer 1988, 23-24). Vor diesem Hintergrund und nach den bisherigen Ausführungen ist es denkbar, dass das Metal-Genre und dessen Kultur für Menschen, »die mit Religion im engeren Sinne nichts oder kaum etwas zu schaffen haben, quasi religiöse Funktionen« übernehmen kann (Helsper 1992, 157).◂**37**

Schlussbetrachtung

Der Versuch, Heavy Metal als kulturelles System nach Clifford Geertz dicht zu beschreiben hat ergeben, dass Heavy Metal als ein Symbolsystem interpretierbar ist, das darauf zielt, starke, umfassende und dauerhafte Stimmungen und Motivationen in den Menschen zu schaffen, indem es Vorstellungen einer allgemeinen Seinsordnung formuliert und diese Vorstellungen mit einer solchen Aura von Faktizität umgibt, dass die Stimmungen und Motivationen völlig der Wirklichkeit zu entsprechen scheinen (Geertz 1987, 48).

Die Metal-Kultur macht Identifikationsangebote und kann dadurch Zugehörigkeits- und Sinnstiftungsgefühle wecken. So berichten Metal-Fans, dass sie sich mit den musikalischen, lyrischen und generell kulturellen Aspekten des Metals identifizieren können. Konzerte werden als rituelle Erfahrungen beschrieben, in deren Rahmen die Teilnehmenden Empfindungen einer Katharsis und kollektiven Gemeinschaft erfahren können. Die Horns-Geste wird einerseits ironisiert, andererseits als sakrale Geste gewertet. Ihr Gebrauch durch Außenstehende wird von Metal-Akteuren – zwar teilweise auf selbstironische Weise aber explizit – geahndet. In der Metal-Kultur ist eine Ästhetik, Symbolik und

Moral des Kampfes, der Rebellion und Auflehnung, der Idealisierung des Individuums zu beobachten, welche entweder reale Zustände betreffen oder eskapistische Elemente anbieten. Metal-Fans berichten von Katharsis- und Transzendenz-Erlebnissen, wobei erstere Gefühle von Chaos »zu etwas Leidlichem« (Geertz 1983, 66) machen und als Lebenshilfe fungieren können. Das Genre und die Kultur des Metals bieten Möglichkeiten, mit Affekten umzugehen, allen voran mit frustrierenden und aggressiven Emotionen. Nebst der Katharsis wird das Erfahren von ›ermächtigenden‹, ›stärkenden‹ (engl. ›empowering‹) Emotionen als wichtige Funktion beschrieben. Die in der Metal-Ästhetik wichtige Darstellung von ›Power‹ unterstreicht diesen Aspekt. Diskussionen darüber, was ›true‹ sei, führten zuweilen zu Umtaufen-artigen und schismatischen Phänomenen, wobei unterschiedliche Auffassungen über die ›wahren‹ Subgenres und deren Fans bis heute nachwirken. Metal-Fans können diese ›Trueness‹ – Wahrhaftigkeit – ihres »Glaubens« durch Expertise sowie eine Code-gerechte äußere Erscheinung bezeugen und sind bemüht, Authentizität zu repräsentieren beziehungsweise zu inszenieren. Dieses Code-gerechte Verhalten dient sowohl einer Authentifizierung innerhalb der Metal-Kultur, als auch der Abgrenzung zur Außenkultur.

Die Untersuchung von Heavy Metal hinsichtlich seines Bestehens als kulturelles Symbolsystem nach Clifford Geertz und die Anwendung Geertz' funktionaler Definition von Religion auf die Metal-Kultur lässt folglich die Feststellung zu, dass Fans religiöse Bezüge zur Metal-Kultur entfalten können. Auch wenn Letztere nicht von allen, welche an ihr teilhaben, bewusst religiös interpretiert wird, so scheint sie in der heutigen Welt der »postmodernen Bastelexistenzen« (Eickelpasch/Rademacher 2004, 21f.) Identifikationsangebote machen und Zugehörigkeits- sowie Sinnstiftungsgefühle wecken zu können, welche den Metal-Fans beständig erscheinen.

Anmerkungen

01► Als Quellen für den genannten Untersuchungsgegenstand dienten u.a. Lyrics (Songtexte); Konzert-Fotos (selbst geschossene und freundlichst von Fotografin Shelley Jambresic ([www.metalpics.eu]) zur Verfügung gestellte); Internetforen-Einträge; Interviews; der Dokumentarfilm Metal - A Headbanger's Journey des kanadischen Anthropologen (und Metal-Fans) Sam Dunn (Banger Productions 2006); der Comic- und Kolumnen-Sammelband »Metall macht Musik« von Tim Eckhorst; Musik-Videos und DVD's; von der Verfasserin er-

stellte Konzert-Aufnahmen diverser Bands (alle auf [www.youtube.com/user/missmetalic] einsehbar), sowie eigene Erfahrungen als Teilnehmerin an der Metal-Kultur. Diese können, retrospektiv und bei aller Bemühung um Objektivität, als Feldforschung gewertet werden.

02► Für einen kurzen Überblick zur Kritik an Geertz siehe Duss 2008 sowie Berg/Fuchs 1999, 43-63.

03► Reinhard Krüger (2006) hat eine ikonographische Bestandsaufnahme vorgenommen, welche interessante Einblicke in die Verwendungsgebiete der Hörnergeste gewährt.

04► Der im Mai 2010 verstorbene Vokalist R. J. Dio äußerte sich in Metal. A Headbanger's Journey (Kanada 2005, Sam Dunn, Scott McFayden, Jessica Joy Wise) selbst zur Verbreitung der Hörnergeste in der Metal-Kultur (36'20-37'21).

05► Vgl. Interview mit Gene Simmons, Transkript auf: [http://nardwuar.com/vs/gene_simmons/index.html]; letzter Abruf 6.03.2011.

06► Vgl. Cover-Illustrationen von Büchern, in welchen Metal thematisiert wird: Arnett 1996; Christie 2005; Joppich 2010; Mad Doc Matt 2010; Schäfer 2010; Schönefelder 2009; Schöwe 2009; Weinstein 2000; Weiermann 2010. Auf allen Buchcovern ist die Horns-Geste dargestellt.

07► Auf der Webseite [www.metalsucks.net] werden in CD-Rezensionen Horns statt Punkte vergeben. Dies ist auch in Brian Posehns Video zu *I'm more metal than you* (1'35) zu sehen, und Kolumnist und Zeichner Tim Eckhorst gibt der Wacken-Doku Full Metal Village »10 von 10 Hörnern« (Eckhorst 2008, 54).

08► Im Internet verwendete Satzzeichen-Kombinationen, wie z.B. das Smiley; die Hörnergeste kann u.a. wie folgt gebildet werden: \m/

09► Beispiel: Aufnahme von *Freak on a Leash* der Band Korn, Konzert in Zürich, 23.09. 2010: [http://www.youtube.com/watch?v=lAT1C3AA200]; letzter Abruf 6.03.2011, ab 3'18; sowie *Angel of Death* der Band Slayer, Konzert in Winterthur, 10.11.2008, auf: [http://www.youtube.com/watch?v=GhLmx8Gn2PU]; letzter Abruf 6.03.2011, ab 1'30.

10► Dee Snider, Mission Statement, Eintrag vom 19.06.2009 auf: [http://www.takebackthehorns.com/index.php?option=com_content&view=article&id=49&Itemid=153]; letzter Abruf 6.03.2011.

11► Interview mit Dee Snider vom 16.09.2009 auf: [http://www.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=130465]; letzter Abruf 6.03.2011.

12► Dass niemand außer R.J. Dio Ansprüche auf diese Genese der Horns als »definierendes Metal-Symbol« erheben darf, betont Snider ebenfalls, und weist so Gene Simmons' Versuche, sich als Urheber der Hörner-Geste (Variante Abb. 2, s. Endnote 8) zu behaupten, vehement zurück. Dee Snider, Origin, Eintrag vom 19.06.2009 auf: [http://www.takebackthehorns.com/index.php?option=com_content&view=article&id=50:origins-of-the-metal-horns&Itemid=154]; letzter Abruf 6.03.2011.

13► Inzwischen wurde eine weitere Internet-Seite aufgeschaltet, welche die Verwendung der Horns-Geste »nur für Metalheads« propagiert [www.keeperofthehorns.com], und auf der

Social Network-Plattfom Facebook zählt die Gruppe »Do not use the horns unless you are metal« zur Zeit beinahe 30.000 Mitglieder; letzter Abruf Dezember 2010.

14► Vgl. das Webzine: [www.pommesgabel.de]; letzter Abruf 6.03.2011.

15► So diffamierten Manowar ihre ehemaligen Labelkollegen von Metallica (denen sie Kommerzialisierung vorwarfen) sowie deren Fans mit Begriffen wie »Whimps« und »Poser«; zudem pflegten Manowar Mitte der 1990er-Jahre an ihren Konzerten Fans aus dem Publikum, welche ein Bandshirt von Metallica trugen, auf der Bühne rituell in Manowar-Fans »umzutaufen« (Christie 2005, 324).

16► Kahn-Harris zählt Death Metal, Black Metal und Grindcore zum ›extremen Metal‹ (Kahn-Harris 2004, 108 und 2007, 29).

17► In den Musikvideos von Bullet for my Valentine's *Waking the Demon* und Korns *Clown* sowie *Thoughtless* wird Rache an den Peinigern, den »Anderen«, inszeniert.

18► Vgl. dazu die Ansprache von Frank Mullen, dem Vokalisten der Band Suffocation, im Vorfeld ihrer Performance des Liedes *Blood Oath* am »Mountains of Death 2010«, auf: [http://www.youtube.com/watch?v=U5W2QCZXg9A]; letzter Abruf 6.03.2011, sowie Sam Dunns Aussage in Metal. A Headbangers Journey, wonach er als Fan das Metal-Genre stets habe verteidigen müssen (3'52; sowie 1'30'10). Joe Bottiglieri, Metal-Fan aus New York, zeigt sich weiter im Film verärgert über die Kritik seines Umfelds an den Band-Shirts, welche er mit (damals) 34 Jahren noch trägt (26'26).

19► »We should turn our anger on the assholes who hate it« postuliert Brian Posehn in seinem Song *More Metal than you* (2'24); Metal-Fans sollten, statt sich gegenseitig des »Posertums« zu bezichtigen, ihre Wut auf diejenigen richten, welche Metal gänzlich verabscheuen.

20► Diskussionsforum »What does Metal mean to you?«, auf: [http://www.lastfm.de/group/Metal+Heads+United/forum/24679/_/369373]; letzter Abruf 6.03.2011, Username »Saxon-Thunder«, Eintrag vom 23. September 2010.

21► Aussage des Metal-Fans Joe Bottiglieri in Metal. A Headbangers Journey (22'48).

22► Zudem achten Fans subversiver oder kontroverser Musik-Genres generell genauer auf die Lyrics (Christenson/Roberts, 1998), zitiert nach (Roberts/ Christenson/Gentile 2003, 15).

23► In der Kommunikationswissenschaft werden nebst der Katharsis-These weitere Erklärungsansätze für die Wirkung von medialen Gewaltdarstellungen thematisiert, so z.B. unter anderem die Inhibitions-, Simulations- und Habitualisierungsthese sowie die These von der Wirkungslosigkeit (Burkart 2002, 337-344).

24► Diskussion »What does it mean to be metal?«, auf: [http://writing.yulebomb.net/2008/01/15/what-does-it-mean-to-be-metal-redeconstructing-a-definition-of-metalness-m/]; letzter Abruf 6.03.2011, Username »Nick R«, Eintrag vom 16.01. 2008.

25► Ebd., Username »chris humphrey«, Eintrag vom 17.01.2008.

26► Gross hält fest, dass in Metal-Songs sowohl dunkle Mächte als auch mittelalterliche Machtfantasien und pubertäre Machtkämpfe thematisiert werden und das »concept of power« [dt. Macht, Kraft, Stärke] somit ein Kernelement der Metal-Lyrics sind (Gross 1990,

124).

27► Aussage von Angela Gossow in: Metal. A Headbangers Journey (58'51).

28► Diskussion »What does it mean to be metal?«, auf: [http://writing.yulebomb.net/2008/01/15/what-does-it-mean-to-be-metal-redeconstructing-a-definition-of-metalness-m]; letzter Abruf 6.03.2011, Username »porkchop1234«, Eintrag vom 14.01.2008.

29► Diskussion »What does Metal mean to you?« auf: [http://www.lastfm.de/group/Metal+Heads+United/forum/24679/_/369373]; letzter Abruf 6.03.2011, Username »Raytau«, Eintrag vom 22.10.2010.

30► So schreibt ein Metal-Fan beispielsweise: »You will not find a more devoted fanbase for any other music genre, and for obvious reasons». Diskussion »What does it mean to be metal?«, auf: [http://writing.yulebomb.net/2008/01/15/what-does-it-mean-to-be-metal-redeconstructing-a-definition-of-metalness-m]; letzter Abruf 6.03.2011, Username »chris humphrey«, Eintrag vom 17.01.2008.

31► Slayer veröffentlichten sowohl auf der LP Divine Intervention als auch auf der daraus entnommenen Single *Serenity in Murder* Fotomaterial von Fans, welche sich das Bandlogo in die Haut geritzt hatten; Marilyn Manson tat es Slayer in seiner Autobiographie (1998, 84) gleich und veröffentlichte das Foto zweier Fans, welche sich seinen Künstler- bzw. den Band-Namen in die Brust geschnitten haben.

32► Weinstein wertet Tattoos in der Metal-Kultur generell als Zeichen besonderer Loyalität, da sie eine dauerhafte Körpermodifikation sind (dies. 2000, 129).

33► Aussage von Joey Jordison in: Metal. A Headbangers Journey (1'25'57).

34► Vgl. dazu als anschauliches Beispiel: Musikvideo zu *Duality* der Band Slipknot, im Laufe dessen die Inszenierung und Performanz einer Art »gemeinsamen Reinigungsrituals« von Band und Fans zu sehen ist.

35► Diskussion »What does Metal mean to you?« auf: [http://www.lastfm.de/group/Metal+Heads+United/forum/24679/_/369373]; letzter Abruf 6.03.2011, Username »Marcelo Tralbach«, Eintrag vom 21. Oktober 2010.

36► Vgl. Kehrer 1988, 23f.; der substanzielle Ansatz besagt, im Gegensatz zum funktionalen, dass Religion den Glauben an ein übernatürliches Wesen voraussetzt.

37► Zwar bezieht sich Helsper (1992) in seiner Untersuchung der Heavy Metal-Kultur auf Jugendliche; jedoch konnte anhand der vorliegenden Quellen gezeigt werden, dass Fans ihre Zugehörigkeit zur Metal-Kultur über mehrere Jahre bis ins Erwachsenenalter pflegen können, nachdem ihr Interesse für das Genre in der Pubertät entstanden ist.

Sascha Seiler

Ästhetische Codierungen als Marketing-Instrument und ihre Brüche: Die Band Kiss und das Ende der 70er Jahre

Vielleicht besteht das Interessanteste an der Karriere von erfolgreichen, berühmten Rockmusikern in deren Brüchen. Untersucht man Popmusik vor allem aus einer kulturhistorischen Perspektive und nicht aus einer ästhetischen, so kann es sich als äußerst ertragreich herausstellen, eine Verbindung der fortlaufenden Karriere eines Musikers oder einer Band, mit ihren Höhen und Tiefen, und dem Fortgang der Popgeschichte im Besonderen sowie der Kulturgeschichte im Allgemeinen herzustellen. Dabei ist die bestimmte vom Interpreten verkörperte oder inszenierte Ästhetik zentral, sei sie musikalisch, imagetechnisch oder kommerziell konnotiert, denn von ihr ausgehend kann aufgrund eines negativen Bruchs in dieser im Laufe der Jahre ihm eigen gewordenen Ästhetik ein tieferes Verständnis sowohl des Künstlers als auch der Kultur seiner Zeit erlangt werden. Und anders als ein positiv konnotierter Bruch – etwa ein plötzlich unerwartet künstlerisch hochwertiges oder besonders erfolgreiches Album, ein Singlehit oder ein Trends setzendes neues Image – sind es die negativ konnotierten Brüche, die (oft zurecht) recht bald wieder vergessenen Momente der Popgeschichte, die das Bild eines ästhetischen Programms erst komplettieren.◂1

Der amerikanische Musikjournalist Neil Strauss diskutiert in seiner Biographie der Hardrock-Gruppe Mötley Crüe, *The Dirt*, ein Denkmodell, in dem es in der Kulturindustrie drei verschiedene Stufen (»cogs«) des Erfolges eines Stars gibt. Durch überdimensionale Mühlräder wird derjenige vom Boden auf die erste Stufe erhoben, der den richtigen Moment des Aufsprungs erkennt. Dies ist dann die Stufe einer relativen Popularität. Auch der Weg zur nächsten Stufe – der erhöhten Popularität – führt über ein Mühlrad und ist abhängig vom richtigen Zeitpunkt des Aufsprungs, also einem Gefühl für das, was gerade ›in‹ ist. Der Weg auf die dritte Stufe allerdings – der Stufe des Weltruhms – ist vollkommen den Mechanismen der Kulturindustrie untergeordnet und somit aufgrund der Wechselwirkung zwischen Konsument und Produzent auch größtenteils willkürlich. Ein Entkommen aus diesem System gibt es nicht, denn jeder, der einmal in dieses eingegliedert wurde, kämpft darin um sein Überleben. Somit sind auch die Ikonen der populären Kultur den Mechanismen einer Maschi-

ne ausgesetzt, die gnadenlos selektiert und zudem unkontrollierbar ist (vgl. Strauss 2001, 240-245).

Denkt man dieses Modell weiter, so scheint ein Verharren auf der obersten Stufe oft untrennbar mit den oben erwähnten Brüchen verbunden zu sein. Dies hat in den meisten Fällen nur bedingt mit Experimentierlust oder dem Streben nach Authentizität des Künstlers zu tun, sondern nicht selten vor allem mit Selbstgefälligkeit und einer vernebelten Selbstwahrnehmung. Das verändert jedoch für den Rezipienten den Blick auf das Gesamtwerk entscheidend, da das Megalomanische oder Zerstörerische oft die Kehrseite des Erfolgreichen, ästhetisch wertvollen darstellen.

Im Fall der seit den frühen 1970er Jahren äußerst erfolgreichen New Yorker Band Kiss kann man nun diese ›Ästhetik des Bruchs‹ und ihre Bedeutung für den Blick auf das Gesamtwerk eines Künstlers besonders anschaulich exemplifizieren. Bereits die Gründung der Band stand unter bestimmten, das spätere Konzept prägenden kulturgeschichtlichen Vorzeichen: Gene Simmons, gemeinsam mit Paul Stanley bis zum heutigen Tag Kopf von Kiss, wurde 1949 unter dem Namen Chaim Witz in Tel Aviv geboren und war mit seiner Mutter in den 1950er Jahren nach New York ausgewandert. Witz, der englischen Sprache nicht mächtig, war ein vereinsamter Außenseiter, der vor allem mit Hilfe von Superhelden-Comics sowohl die ihm fremde Sprache anfing zu erlernen und sich gleichzeitig in eine Traumwelt flüchtete, welche die Basis für seine spätere Band werden sollte. Simmons und Stanley, der damals noch seinen bürgerlichen Namen Stanley Eisen trug, entschieden sich dafür, eine Hardrock-Band zu gründen und sich selbst als Comicfiguren zu vermarkten. Auf die – anfangs äußerst kleinen Bühnen – ging man in vollem Make-Up und eigens geschneiderten Fantasy-Kostümen. Wenn Simmons, Stanley und ihre beiden Mitstreiter Ace Frehley und Peter Criss in der Öffentlichkeit als Kiss auftraten, blieben sie ›in character‹, also in ihren Bühnenrollen. Simmons und Stanley hatten hierfür eigens vier Charaktere entworfen: Simmons war der furchteinflößende, feuerspeiende, Blut spuckende Demon, Stanley der sexy Bandit (er wurde recht bald zum Starchild), Frehley der silbern geschminkte, immer etwas apathisch wirkende Spaceman und Criss wurde zum Katzenmann, Cat.

Entscheidend sind hier, wie die spätere Karriere der Band sowie ihr Bruch Ende der 1970er Jahre zeigen wird, zwei Dinge. Zum einen ist die der Band Kiss zugrunde liegende Idee der untrennbaren Verbindung von Vermarktung und als authentisch apostrophierter Rockmusik von großer Bedeutung. Kiss spielen simplen, auf dem Bluesschema basierenden, etwas härter und lauter inszenierten Rock'n'Roll mit Texten voller sexueller Anspielungen. Diese Art Musik wird gemeinhin, anders als etwa der Bubblegum-Pop, eher mit Authentizi-

tät in Verbindung gebracht. Die Band bedient das Grundinstrumentarium des Rock'n'Roll, verzichtet also beispielsweise auf Keyboards und zeigt sich inspiriert von den authentischen Größen des Rock'n'Roll, von Chuck Berry bis hin zu den Beatles. Trotzdem liegt dem ganzen Projekt, aufgrund der marketingtechnischen Innovation der Maskerade, ausschließlich die Vermarktung des Images zugrunde, wie Gene Simmons in seinen mittlerweile zwei Autobiographien bekennt. Zum anderen wird durch die Inszenierung der vier Mitglieder unter einem Bühnencharakter, als Comicfiguren gerade jene Authentizität, welche die Musik suggeriert, wieder negiert. Dieser scheinbare Widerspruch öffnet die Gruppe einem weitaus größerem Publikum als es nur die Musik oder nur das Image jemals vermocht hätten – wie auch die maskenlose Phase in den 1980er und 1990er Jahren zeigt, als Kiss recht schnell nur noch als eine unter vielen Hardrock-Bands galten.
Die ersten Alben verkauften sich nicht sonderlich gut, doch mit ihrer vierten Langspielplatte, dem Live-Doppelalbum Alive!, hatte die Band 1975 plötzlich einen unerwartet großen Erfolg, was nicht zuletzt daran lag, dass die spektakulären Live-Konzerte das Publikum angezogen hatten, die sich nun, in Zeiten vor VHS und DVD, einen Teil des Erlebnisses konservieren wollte. Ihre folgenden Alben Destroyer (1976), Rock'n'Roll Over (1976) und Love Gun (1977) wurden zu Bestsellern und Kiss zu einer der erfolgreichsten Bands ihrer Zeit, wobei die meist schlechten Pressekritiken im Gegensatz zu ihren Platten- und Ticketverkäufen standen.

Der erste Bruch: Die Soloalben

Nach dem Erfolg von Love Gun (1977) plante man im Kiss-Lager einen bisher in der Rockgeschichte nicht dagewesenen Coup: Jedes der vier Mitglieder sollte ein Soloalbum veröffentlichen. Doch anders als die in den 1970er Jahren vor allem bei Sängern nicht unübliche Praxis, oft zum Ärger der Bandkollegen eine Platte im Alleingang aufzunehmen, war das Projekt, auf das sich Kiss einließ, von vorneherein als eine weitere in einer langen Reihe von Marketing-Strategien konzipiert. Die Idee hinter dem Soloalben-Projekt ist zwar auf den ersten Blick naheliegend, doch erscheint, gerade retrospektiv betrachtet, die Annahme, wenn eine Kiss-Platte im Schnitt drei Million Exemplare verkauft, so müssten doch vier Soloplatten eigentlich zwölf Millionen verkaufen, aus betriebswirtschaftlicher Sicht als blanker Unsinn. Zudem nötigte Casablanca, die Plattenfirma von Kiss, den Fachhandel, von jeder Soloplatte so viel Stück abzunehmen wie sie es in erster Instanz bei einem regulären Kiss-Album getan hät-

ten, was zur Folge hatte, dass von den insgesamt fünf Millionen ausgegebenen Platten◂2 hunderttausende Alben zurückgeschickt wurden. Interessanterweise verkauften die vier Platten zusammen immerhin ca. 2,8 Millionen Einheiten, was jedoch letztlich die Zahl ist, die zuvor einzelne Kiss-Alben verbuchen konnten (Vgl. Klosterman 2006, 213).
Chuck Klosterman kommentiert die Aktion in seinem Doku-Roman *Killing Yourself To Live* wie folgt:

»Their logic was as follows: If (a) a normal KISS record sold three million copies, then (b) making four solo records would allow them to sell 12 million copies, and this (c) would allow them to work independent from each other, since (d) they never really liked each other to begin with« (Klosterman 2006, 213).

Und auch aus qualitativer Sicht gelten die vier Alben per journalistischem Konsens als mehr oder weniger misslungen; am ehesten fand sowohl in zeitgenössischen wie retrospektiven Kritiken Ace Frehleys Werk Anerkennung – vielleicht auch, weil er mit der Single *New York Groove* (Ace Frehley 1978), einer Coverversion des von Russ Ballard geschriebenen Hello-Tracks◂3 im Boogie-Format, einen kleineren Hit für sich verbuchen konnte. Was jedoch im Allgemeinen besonders hervorstach, war das marktgerechte Produkt-Design: Jedes der vier Alben zierte ein Portrait des Künstlers Eraldo Carugati, welches das jeweilige Kiss-Mitglied abbildete. Simmons, Stanley, Frehley und Criss bekamen jeweils eine Farbe zugeordnet, welche die Persönlichkeit des Musikers reflektieren sollte (deCurtis/Henke1992, 404). Beigelegt war jeweils ein Teil eines Posters, das, fügte man die vier Abschnitte zusammen, ein riesiges Kiss-Plakat ergab.
Chuck Klosterman argumentiert in *Killing Yourself To Live*, die Soloalben seien, ebenso wie das Konzeptalbum Music from the Elder (1981), Kiss-Platten, die nicht nach Kiss klingen und gerade aus diesem Grund gehörten sie zu den besten Alben der Band; die Kritiker sehen dies jedoch, vor allem aus heutiger Sicht, anders. In der neuesten Ausgabe des *Rolling Stone Record Guide* erhalten drei der Alben die Mindestbewertung von einem Stern, nur Frehley wird einer mehr gewährt, allerdings nur aufgrund der Single *New York Groove*. Man sieht in den Platten »four woefully and over-hyped solo albums; by the end of the decade, Kiss seemed like a marketing phenomenon that had outstayed its welcome« (ebd., 404). Die deutsche *Rough Guide: Rock* schreibt: »Dann drehte die Band durch, und 1978 erschienen vier Soloalben […] für viele Beobachter war dieser Zeitpunkt der Anfang vom Ende« (Buckley 2004, 411). Ihr englisches Pendant ergänzt: »None had the energy and wild lack of restraint of their collective efforts.« (Buckley/Ellingham 2003, 479). Im britischen Magazin Classic

Rock wiederum ist die Aktion in einem Special-Ranking zu den *Greatest Rock Follies* weit oben vertreten.

Der Kiss-Fanclub Kiss Alive sah die Veröffentlichung naturgemäß selbst in der Rückschau unkritischer. In der September/Oktober/1988-Ausgabe ihres Fanzines schrieb man aus Anlass der ersten CD-Pressungen der Alben euphorisch von einem »landmark effort that only Kiss could achieve« Sie seien ein »must for all Kiss collectors« (Sharp 2009, 50), bevor jedes noch einmal einzeln unter die Lupe genommen wird. Selbst für das vielgeschmähte Werk des Schlagzeugers Peter Criss findet man ermunternde Worte, wenn man bemerkt: »Peter is extremely proud of his New York City origin and has incorporated the town's rhythm pulse into his album's foundation« (ebd., 51) – aus einem objektiven Standpunkt heraus eine äußerst wohlwollende Sichtweise.

In ihrer eigenen retrospektiven Bewertung sind drei der Musiker ebenfalls nur wenig selbstkritisch. Ace Frehley würde seinem Album fünf von fünf Sternen geben (Vgl. Leaf/Sharp 2003, 317)◂4, und Paul Stanley kommentiert sein Werk mit den Worten: »If there was a sixth [star], it would get it. I think it's a really good album. I think the writing is really good« (ebd., 300). Gene Simmons allerdings gesteht einen Bruch im Schaffen der Band ein, wenn er schreibt:

> »I was totally seduced by power, fame, and wealth, and women especially [...] you completely lose sight of who you are and where you`re going or what real things are about. So, in a lot of ways my solo record was probably a reflection of a completely disjointed guy who was just doing everything. I'd give it one star« (ebd. 2003, 307).

Obwohl die Musik auf den Alben kaum wahrgenommen wurde, sind sie trotzdem ein wichtiger Teil der historischen Rock-Ikonographie geworden. Dies liegt vor allem an der Verbindung von prägnantem Design, groß angelegter Marketingstrategie und künstlerischem Offenbarungseid, die eine Bedingung für den Bruch in der Karriere der Band war. Der Versuch, sich dem vorgegebenen nächsten Karriereschritt zu entziehen, dies aber nicht aufgrund künstlerischer Überlegungen sondern kommerzieller Neuorientierung zu tun, welche die Karriere jedoch letztlich wieder zurückwirft, ist aus heutiger Sicht komplexer zu analysieren als es den Anschein hat. Denn möchte man die Ästhetik einer Band aus ihrem Gesamtwerk begreifen, muss der Ansatz bei einer Analyse der kommerziell wie künstlerisch misslungenen Versuche einer Umorientierung liegen. Wenn Bruce Springsteen – und dies ist das vielleicht prägnanteste Beispiel einer ästhetischen Neuorientierung ohne Bruch – nach dem Album The River (1980) den globalen Erfolg, der als logischer nächster Schritt gesehen wird, aufhält und mit dem zuhause auf einem Vierspurgerät aufgenommenen, akustischen Album Nebraska eine nachdenkliche, jedoch von den Kritikern gefei-

erte Platte veröffentlicht, so stellt dies eine kluge Strategie dar, die Authentizität des Künstlers zu untermauern, bevor das bereits geplante, kommerziell durchaus ansprechende Born in the USA-Album (1984) erscheinen würde. Dies garantierte Springsteen die Erschließung eines neuen, globalen, Pop-Publikums, während die alten Fans seine Authentizität nicht in Frage stellen.
Bei Kiss lag der Fall anders: Die, vor allem auf dem Album von Simmons erprobte, Neuorientierung gerät zur Farce, da, wie der Musiker selbst zugibt, nicht das Klangerlebnis, sondern das Produkt im Mittelpunkt stand. Dass Klosterman in *Killing Yourself To Live* sich jedoch einen Herzenswunsch erfüllt und auf einer langen Autofahrt alle Kiss-Soloalben am Stück durchhört – »This is something I need to do« (Klosterman 2006, 212) – zeigt jedoch ebenso den ikonographischen Charakter, den das Projekt heute für sich beanspruchen kann, wie die zahlreichen Neuauflagen der Alben als Remastered CDs, Picture Vinyl und zuletzt einem Boxset sowie die zahlreichen T-Shirts, die von Carugatis Bildern geziert werden. Und im Jahr 1992 veröffentlichte das amerikanische Alternative-Trio The Melvins ebenfalls drei Soloalben (jedoch als kurz laufende EPs) im exakt gleichen Layout, bei denen allerdings nicht die Kiss-Gesichter, sondern die Melvins-Antlitze die Cover zierten. Kommerziell wie künstlerisch waren die Alben ein Flop und damit ein negativer Bruch sowohl für das Marketing-Projekt Kiss wie auch für die Band Kiss, doch kaum ein anderes ihrer Elaborate hat in der Popgeschichte einen ähnlichen ikonographischen Status erlangt.

Der zweite Bruch: Kiss meets the Phantom of the Park

Parallel zur Veröffentlichung der Soloalbum drehte die Band auch einen abendfüllenden Spielfilm, der den Titel Kiss meets the Phantom of the Park (Gordon Hessler, USA 1978) trug, aber teilweise auch unter dem Titel Kiss: Attack of the Phantoms vermarktet wurde. Ursprünglich war er fürs amerikanische Fernsehen produziert worden, doch weltweit verkaufte man die Rechte als Kinorechte, so dass der Film außerhalb der USA meist in Lichtspielhäusern zu sehen war. Die Handlung dreht sich um den Wissenschaftler eines Vergnügungsparks, der eine Armee von menschenähnlichen Roboter-Puppen schaffen will, um die Weltherrschaft an sich zu reißen. Kiss sollen ein Konzert in jenem Park geben und der Wissenschaftler will dies für seine Zwecke nutzen: Er entführt die Band und ersetzt sie durch ›Kiss-Roboter‹, die dann die Millionen Kiss-Fans vor Ort und vor den Fernsehschirmen psychisch beeinflussen sollen, so dass auch sie, die *Kiss Army*, ein Teil der Armee des Wissenschaftlers werden. Selbstredend wissen Kiss, die im Film aus unerklärten Gründen übermenschliche

Kräfte besitzen, dies in letzter Sekunde zu verhindern. Und auch die Fans haben die ›falschen‹ Kiss auf der Bühne längst entlarvt.

Kiss meets the Phantom of the Park orientiert sich stark an der amerikanischen TV-Serien-Ästhetik der späten 1970er Jahre und erinnert so an Folgen von The Incredible Hulk (USA 1978-1982) oder The Six Million Dollar Man (USA 1974-1978), die seinerzeit äußerst populär waren. Musikalisch untermalt wird der Film auch nicht von Kiss-Songs, sondern fast ausschließlich von wie nach dem Zufallsprinzip ausgewählten, weil nur selten zu den jeweiligen untermalten Szenen passenden Songs der jüngst erschienenen Solo-Alben.◂5

Auch schien man beim Schnitt nicht über genügend Filmmaterial zu verfügen, denn gegen Ende des Films werden mehrere bereits gesehene Sequenzen bzw. einzelne Einstellungen mehrfach in anderen Kontexten wiederholt, ohne dass dies einen dramaturgischen Sinn verfolgen würde.

Dass der Film sich in erster Linie an Kiss-Fans richtet, muss jedoch bezweifelt werden, denn die Band tritt erst nach der Hälfte des Films in Erscheinung und ist in der Folge hauptsächlich auf der Bühne zu sehen. So ist es kein Wunder, dass Kiss meets the Phantom of the Park schnell verschwand und als Teil des offiziellen Kiss-Kanons von Seiten der Band ignoriert wurde; eine DVD-Veröffentlichung gab es erst 2009 und hier auch nur als Teil des zweiten *Kissology*-Boxsets, ohne den Umstand, dass hier ein lange vergriffener Film seine DVD-Premiere erlebt, überhaupt zu bewerben.

Wie Gene Simmons immer wieder betont, ist Kiss spätestens seit den frühen 1990er Jahren in erster Linie eine Marketing-Strategie, was beweist, dass zwischen dem letzten Album nach einer recht regelmäßigen Folge von Veröffentlichungen seit dem Debüt, dem 1998 erschienenen Psycho Circus und dem Studio-Comeback Sonic Boom (2009) ganze vierzehn Jahre liegen, in denen die Band nicht etwa pausiert hat, sondern zahlreiche äußerst lukrative Stadien-Tourneen durch die ganze Welt unternahm.

Der Grundstein dessen, was Kiss heute als Rockband bedeutet, wurde unbewusst bereits im Plot zu Kiss meets the Phantom of the Park gelegt, was Simmons wiederholte Äußerungen in Interviews zu Sonic Boom belegen, wenn er meint, Kiss könnten ewig weitermachen, da alle Mitglieder aufgrund der Charakterzentrierung der Band durchaus ersetzt werden könnten. Dies war indes nicht immer so: Als erst Peter Criss und dann Ace Frehley wegen Alkohol- und Drogenproblemen die Band in den späten 1970er, frühe 1980er Jahren verlassen mussten, wurden sie nicht nur durch Eric Carr respektive Vinnie Vincent ersetzt, sondern auch ihre Charaktere, Spaceman und Cat, mussten dem Fox (Carr) und dem Ankh (Vincent) weichen. Zwar entschied sich die Band 1983 ganz ohne Maskerade aufzutreten, revidierte dies jedoch nach zunehmender Erfolg-

losigkeit Mitte der 1990er Jahre wieder. Man nahm Frehley und Criss 1995 noch einmal in die Band auf, um sie nach mehreren Tourneen beide wieder zu entlassen – doch ihre Charaktere blieben; heute werden Spaceman und Cat von Thommy Thayer respektive Eric Singer verkörpert. Diese hier skizzierte Entwicklung ist im Kontext des Authentizitätsstrebens in der Rockmusik nicht ohne Bedeutung, zeigt es doch eine Entwicklung von der Identifikation von Charakter und realer Person hin zur zum Festhalten an Charakteren zugunsten einer Austauschbarkeit der Personen. Thayer und Singer schlüpfen, wie sie in Interviews wiederholt betonen, nicht in die Rollen von Frehley und Criss, sondern agieren als Spaceman und Cat, wobei sie die Bühnenästhetik ihrer Vorgänger als Eigenschaften der Charaktere auf Wunsch von Simmons und Stanley übernehmen müssen. Daraus entsteht eine schizophrene Situation zwischen Verkörperung von Authentizität und Negation derselben durch stets authentizistische Mimikry.

Wenn man nun von Kiss meets the Phantom of the Park als Bruch spricht, so zeigt sich im Plot des Films eindeutig auch dieses Spiel mit Identitäten und die Affirmation einer Authentizität, die lediglich nur auf Mimikry basiert. Wenn die ›falschen‹ Kiss, die Roboter, auf der Bühne stehen und die Menge verführen sollen, merken die Fans aufgrund der Bewegungen oder der Musik oder der Texte (so klar wird dies nicht ausgespielt) trotz identischer Maskerade sofort, dass es sich um die falschen Kiss handelt. Als die echten Kiss die Bühne stürmen und mit den falschen Kiss einen Kampf anfangen, weiß das Publikum (anders als der Filmzuschauer) immer, wann ein echtes Kiss-Mitglied ein falsches im Faustkampf besiegt hat. Als dann die echten Kiss das Konzert fertig spielen, wird das Publikum mit einer Authentizität suggerierenden Mimikry konfrontiert, bei der es aber aufgrund des symbiotischen Verhältnisses von Fans und Band von vorne herein mitspielen kann. Bleibt jedoch die Frage, die der Film, wohl aufgrund der mangelnden schauspielerischen Qualitäten der Kiss-Mitglieder nicht zu beantworten im Stande ist: Woran würde man das Nicht-Authentische denn erkennen?

Der dritte Bruch: Music From The Elder

Es bleibt, als dritte Möglichkeit, also noch die Kunst, und so entschieden sich Kiss 1981 gemeinsam mit Bob Ezrin, der einige Jahre zuvor für die Band das überaus erfolgreiche Album Destroyer (1976) produziert hatte, dazu, erstmals ein Konzeptalbum bzw. eine Rockoper aufzunehmen. Ezrin brachte seinen ehemaligen Schützling Lou Reed mit ins Boot,◂**6** um die Qualität der Texte zu verbes-

sern. Hatten sich die Themen von Kiss-Songs bislang auf den Topos des schon fast bewusst klischiert wirkenden, machohaften Lovesongs beschränkt, so versuchte man auf Music From The Elder◂**7** in neun Liedern eine unheimliche Fantasy-Geschichte zu erzählen. Bereits das Cover wird nicht wie gewohnt von den maskierten Gesichtern der Gruppe geziert, sondern von einer Hand, die einen schweren Türknauf an einer massiven Holztür berührt. Auch im Innenteil des (erstmals eine Kiss-Einzel-LP begleitenden) Gatefold-Cover sieht man einen großen Holztisch mit mehreren leeren Stühlen; der Konferenzraum der titelgebenden ›Elder‹, wie sich bei näherer Betrachtung des Plot herausstellt. Dieser wiederum steht einerseits in der Tradition des Fantasy-Konzeptalbums, andererseits erinnert die musikalische Umsetzung eher an die Rock-Opern Tommy (1969) und Quadrophenia (1973), die The Who Ende der 1960er Jahre/Anfang der 1970er Jahre aufnahmen (Simmons 2003, 181).
Music from The Elder erschien zwei Jahre nachdem Kiss mit *I was made for lovin' you* (Dynasty 1979)den größten Hit ihrer Karriere hatten, auch wenn Fans sich ob des starken Disco-Einflusses des Songs verwundert gezeigt hatten.◂**8** Die Band hatte den ersten Abgang der Urbesetzung verkraften müssen und wollte sich zu diesem Zweck ein weiteres Mal neu positionieren◂**9**; ein Umstand, der kommerziell dank des jüngsten Pop-Erfolgs nicht nötig gewesen wäre. Paul Stanley erinnert sich: »I can't remember any of that music. It was real foreign to us. It was us pushing ourselves to do something different, but it was so foreign…« (Leaf/Sharp 2003, 338). Und Gene Simmons fügt sarkastisch hinzu:

»As a Kiss record I'd give it a zero. As a bad Genesis record, I'd give it a two […] I get a sense that the band was thinking, ›Okay, here's our epic‹. But epics are determined by the people who listen to it, not the band who says, ›Here's our epic‹ […] It was completely out of character for the band« (ebd., 338).

Laut Produzent Bob Ezrin sei die Idee hinter dem Album gewesen, eine Geschichte von Gene Simmons in Songs zu erzählen, daraus ein Album zu machen und aus dem Album dann eine Bühnenshow, eine Art Musical, zu schaffen.◂**10** Den aus den Songs heraus kaum nachzuvollzieghenden Plot fassen die Kiss-Biographen David Leaf und Ken Sharp wie folgt zusammen: »[It] centered upon a young boy's rite of passage, a heroic life's journey through personal discovery, doubt, and ultimate self-realization.« (Leaf/Sharp 2003, 102). Simmons selbst resümiert:

»I conceived a race of immortal beings, energy-based beings, a take-off of Marvel's Watcher. These beings were more observers than participants. They didn't interfere with human choice,

and as a result people were ultimately responsible for their own deeds, good and bad« (Simmons 2003, 181).

Die Fantasy-Story reflektiert jedoch vor allem Simmons' Bild des amerikanischen Kapitalismus, das er seit Jahren in Interviews referiert: Der Mensch, also auch der Künstler, ist für sein eigenes Leid und Wohl verantwortlich, und wer hart genug arbeitet, wird auch den verdienten Erfolg erlangen. Auch wollte er aus dem Stoff eigentlich einen Hollywood-Film machen, doch Ezrin überredete ihn, das Material zu einem Konzeptalbum umzuarbeiten. Der Produzent stellte eine Tafel ins Studio, erarbeitete einen Storyplan und erklärte den Musikern fortan, zu welchem Teil der Kurzgeschichte nun ein Song entstehen müsste. Als dies nicht so recht funktionierte, überzeugte er Simmons davon, zumindest einen selbstexplikativen Song namens *I* zu schreiben, der das Album beschließen sollte.

Dazu muss angemerkt werden, dass das Konzeptalbum seit den frühen 1970er Jahren gerade im so genannten Progressive-Rock eine große Rolle spielte, jedoch im Zuge der Punk-Bewegung derart verteufelt wurde, dass Anfang der 1980er Jahren kaum eine Band, nicht mal aus dem Progressive-Bereich, freiwillig ein Konzeptalbum aufnehmen wollte.

Die pompöse musikalische Inszenierung sowie der Versuch, erstmals in der Band (und nicht zuletzt auch mit Hilfe von Lou Reed) ein anspruchsvolles lyrisches Element in die Songs zu bringen, scheiterten nicht nur in ästhetischer Hinsicht, sondern vor allem auch kommerziell. Laut Simmons ist Music From The Elder das am schlechtesten verkaufte Kiss-Album überhaupt. Einen Grund für diese gescheiterte Neuerfindung zu finden, erweist sich indes als relativ schwer. Fast scheint es, die Band habe sich von ihrem Produzenten zu diesem Schritt überreden lassen und Simmons habe in Ezrins Vorhaben die Möglichkeit gesehen, sich als Autor zu profilieren, um seinem erklärten Ziel Hollywood etwas näher zu kommen.◂11

Und anders als im Fall der Soloalben ist Music From The Elder auch nicht in die Pop-Ikonographie eingegangen, sondern bleibt eine vergessene Fußnote in der Geschichte der Band, die sich in der Folge wieder aufmachte, klassische Alben aufzunehmen.◂12

Zusammenfassung

Eine ausufernde Marketing-Aktion, die den vor allem in den 1970er Jahren pophistorisch codierten Begriff des Soloalbums ad absurdum führt, ein drittklas-

siger TV-Film, der die Musiker als unfähige Schauspieler vorführt, sowie ein missratener Ausflug in das seinerzeit eh schon darbende Genre des Konzeptalbums: Es ist schwer, diesen drei Jahre anhaltenden Bruch in der Geschichte dieser überaus erfolgreichen Band zu begründen. Sicherlich liegt den Werken eher die Suche nach neuen Vermarktungsoptionen denn der Wille zur ästhetischen Neuerung zugrunde, und dennoch ist das Ergebnis ein veränderter Blick auf das künstlerische Schaffen von Kiss. Erst der Bruch erklärt die im Rockbereich wohl einzigartige Vision von absoluter Vermarktung eines ästhetischen Konzepts, das sich von Anfang an von allem gewohnten radikal abhob und das deswegen mit viel Risiko behaftet war. Vielleicht liegt es demnach gerade einem solchen Konzept zugrunde, dass man es ausspielen, es immer weiterdenken muss, denn ein Stillstand würde die Leere hinter der Show offenbaren. Mittlerweile befindet sich die Band seit fast 20 Jahren in diesem Stillstand und entwickelt lediglich die Vermarktung ihres Konzepts weiter, ohne die ästhetischen Inhalten zu berühren. Vielleicht entschied sie sich deswegen auch dafür, 14 Jahre lang kein Album zu veröffentlichen. Und als sie es dann doch tat, klang es auch, als wäre keine Zeit vergangen.

Anmerkungen

01► Erste Ausführungen zu dieser These habe ich in meinem Vortrag »Ich kann nicht mehr mit Juden schlafen!« – Punk und Judentum bei Lou Reed« (gehalten bei der Tagung »Punk und Judentum« der Universität Halle, April 2010) getätigt, in dem ich die von 1976-1980 auf dem Arista-Label erschienenen Alben Lou Reeds als radikalen Bruch in seinem Schaffen deute, da gerade sie in ihrer Unbeholfenheit und ihrer musikalischen Richtungslosigkeit ein klares Bild über den Geisteszustand des Musikers zu jener Zeit abgeben. Ein anderes, noch radikaleres Beispiel wären etwa die Geffen-Alben von Neil Young aus den 1980er Jahren (hier vor allem Everybody's Rockin' (1983) und Trans (1982)) oder die drei ›religiösen‹ Platten , die Bob Dylan von 1978-1981 (Slow Train Coming (1979), Saved (1980), Shot of Love (1981)) als Wiedergeborener Christ ablieferte (Infidels von 1983 sei jedoch ausgenommen).

02► Nach Klosterman ein Trick der Plattenfirma, um die Auszeichnung Fünffach-Platin zu bekommen, bevor man auch nur eine einzige Platte verkauft hatte. (vgl. Klosterman 2006, 213).

03► Eine vergessene Glam-Band der 1970er Jahre, die 1975 *New York Groove* veröffentlicht hatte.

04► Auf insgesamt 23 Seiten analysiert die Band in ihrer Autobiographie *Behind The Mask* die vier Alben, und man kommt allgemein zu sehr positiven Schlüssen, was insofern überrascht,

als dass man bei späteren Album durchaus selbstkritisch ist.

05► So werden beispielsweise Actionsequenzen mit Balladen untermalt.

06► Ezrin hatte mit Reed 1973 das Konzeptalbum *Berlin* aufgenommen.

07► Am Titel erkennt man schon den größeren Plan, der dem Album zugrunde lag: Nach Musical-Tradition werden die Songs als Auswahl aus dem eigentlichen Hauptprojekt *The Elder* angepriesen, das Album steht als ästhetisches Objekt nicht mehr im Zentrum der Vermarktung, sondern repräsentiert nur noch einen Ableger einer größeren Idee. Weiß man um das Scheitern dieser Idee, wirkt Music From The Elder umso signifikanter, was den ästhetischen und kommerziellen Bruch in der Karriere der Band angeht.

08► In diesem Zusammenhang sollte man jedoch nicht von einem weiteren Bruch in der Karriere der Band sprechen, da erstens viele Rockbands der Zeit ähnliche Songs aufnahmen (vor allem die Rolling Stones mit *Miss You* (Some Girls 1978)) und das dazugehörige Album Dynasty (1979), wie auch der ein Jahr später erschienene Nachfolger Unmasked (1980) bis auf den Hit ein recht konventionelles Kiss-Album war.

09► Eric Carr ersetzte Peter Criss am Schlagzeug, jedoch war Carrs Einstand nicht besonders gelungen. Die Drumparts für I wurden auf Ezrins Geheiß von einem Session-Musiker eingespielt, der bereits auf Simmons Soloalbum mitgewirkt hatte.

10► Simmons allerdings sah es seinerzeit nicht ein, mit einem Album auf Tournee zu gehen, das sich nicht verkaufte, so dass der ganze Plan ad acta gelegt werden musste. Der Fokus wurde auf das Fernsehen und das gerade aufkommende Musikfernsehen gelegt, die Band produzierte einen Videoclip zur Single *A World Without Heroes* und erschien in zahlreichen TV Shows in der ganzen Welt. (vgl. Simmons 2003, 182.)

11► Simmons versuchte sich in der Folge in den 1980er Jahren verstärkt als Schauspieler, allerdings ohne nennenswerten Erfolg.

12► Der einzige weitere signifikante Bruch in der Geschichte der Band fand nur inoffiziell statt. 1992 versuchte man unter dem Eindruck des von Gene Simmons eigentlich gehassten Grunge und neuem Alternativ-Rock, den eigenen Sound ungeschliffener und roher zu gestalten und diesen mit düsteren, dem Zeitgeist entsprechenden Texten zu verbinden. Das Album Carnival of Souls (1997) wurde allerdings nicht offiziell als neue Kiss-Album veröffentlicht, sondern erst zwei Jahre später als ›ausgegrabene Archiv-Aufnahmen‹ in einem lieblos gestalteten Cover und laut Band ohne Anspruch, ein vollständiger Teil der Kiss-Diskographie zu sein.

Herbert Schwaab

This is Heavy Metal: Spinal Tap und ihre Beziehung zur (medialen) Realität des Metals

Abb. 1: Videostill *Hell Hole*, Spinal Tap in Miniatur

In dem Videoclip zu dem Song *Hell Hole*, der als Extra auf der DVD der Mock-Rockumentary This Is Spinal Tap (Rob Reiner, USA 1984) zu finden ist, gibt es neben wunderbaren Rekonstruktionen der Posen und Manierismen der Heavy Metal und der MTV Kultur ein eigenartiges Motiv in der Schlusssequenz: Zunächst sehen wir Bilder der Band Spinal Tap in einer Konzertsituation, in der typischen Inszenierung der etwas weniger einfallsreichen Musikvideos der 1980er Jahre. Die letzte Einstellung zeigt dieselbe Konzertsituation, diesmal allerdings als Miniaturnachbildungen der Band auf einer Puppenbühne. Zum Schlussakkord des Songs geht ein an deutlich sichtbaren Drähten aufgehängter Skelettarm über die Actionfiguren der Band, die Verstärker und Instrumente hinweg und zerstört die Szenerie.

Dieses Video ist eines der vielen Details, aus dem sich das Universum der fiktiven Band Spinal Tap speist, die seit ihrer filmischen ›Erfindung‹ ein erstaunliches Nachleben führt. Zu diesem Universum gehört nicht nur der Film selbst, die darin zu findenden Rekonstruktionen der Bandbiografie (wie alte Aufnahmen von Fernsehshows aus den 1960er Jahren, fiktive, liebevoll gemachte Plattencover) oder das Bonusmaterial auf der DVD (wie Werbeclips,◂1 Videos und Talk-Show-Auftritte), das Soundtrackalbum im schwarzen Cover, sondern auch Konzerttourneen, das ›reguläre‹ Album Break Like The Wind von 1992, Auftritte bei den Simpsons◂2 und dem Live Earth Konzert von 2008, einer Vielzahl liebevoll gemachter Merchandising-Produkte◂3 sowie etliche Auftritte der Schauspieler ›in character‹ in weiteren Talk-Shows◂4 oder in Zeitschriften.◂5

Dieser Beitrag wird sich den Film und das Universum der fiktiven Band genauer anschauen, um zu bestimmen, was er als Parodie von Heavy Metal über Heavy Metal zu sagen hat und welches Wissen über oder Bild von Heavy Metal dadurch entsteht. Eine der Thesen des Beitrags lautet, dass es kein Zufall ist,

dass Spinal Tap sich als Parodie von Musikdokumentationen in Spielfilmform auf Heavy Metal bezieht. Vielmehr wird sehr detailreich und zeichensicher eine Welt konstruiert, die sich auf vielfältige Weise mit der Heavy Metal Welt überschneidet. Der Film gibt nicht nur spezifische Aspekte des Heavy Metal wieder, sondern denkt über diese Musikform und Kultur nach, liefert einen Mehrwert und einen Erkenntnisgewinn, die über eine simple Parodie hinausgehen. Diese Sichtweise widerspricht einer in vielen Texten zu dem Film geäußerten Ansicht, dass der Film nicht Heavy Metal im Besonderen, sondern Rockmusik im Allgemeinen parodiere. Christopher Guest, der im Film den Leadgitarristen Nigel Tufnel spielt und später selbst einige erfolgreiche Filme im Genre der Mockumentary gemacht hat, stellt beispielsweise heraus, dass der Erfolg des Films eher damit zu tun habe, dass es sich um eine gelungene Charakterkomödie handele und weniger darum, dass er Heavy Metal parodiere.◂**6** In den zahlreichen, meist positiven Kritiken zu dem Film wird stärker der Bezug zur Rockmusik als zu Heavy Metal betont. So urteilt der renommierte Filmkritiker der Zeitschrift Newsweek David Ansen über den Film: »This is surely the funniest movie ever made about rock and roll, and one of the funniest thing about it is that it may also be one of the most accurate« (Ansen zit. n. de Seife 2007, 23). Keine der Kritiken, die in Ethan de Seifes kleiner Monografie zu dem Film aufgezählt werden, verweisen auf den Heavy Metal Aspekt des Films. Für alle Kritiker handelt es sich vor allem um einen Film über Rock ´n´ Roll (ebd., 22f). Dieser Text wird deutlich machen, dass diese Einschätzung am Film und seinen Metal-Aspekten vorbeigeht und er wird einige dieser Aspekte aufzählen, die den Film als gelungene Auseinandersetzung mit dieser Musikform erscheinen lassen. Es soll hier aber auch deutlich werden, dass einige Elemente dieser Parodie auch eine problematische Deutung von Heavy Metal und seiner Ursprünge sichtbar werden lassen, dass Spinal Tap auch darin akkurat ist, eine bestimmte Form des Heavy Metal in einem Krisenzustand oder in ihrer Unbestimmtheit zu skizzieren.

Beschäftigen wir uns zunächst mit dem Film. This Is Spinal Tap, der im Jahr 1984 erschienen ist, ist das Produkt von Christopher Guest, Michael McKean und Harry Shearer – dreier amerikanischer Schauspieler, die auch als Impro-Komiker und Musiker arbeiten – und von Rob Reiner, einem ehemaligen Sitcom-Komiker, der nach einigen Fernseharbeiten mit diesem Film zum ersten Mal für das Kino Regie führt.◂**7** Rob Reiner übernimmt für den Film auch die Rolle des fiktiven Dokumentaristen Marty di Bergi. Er leitet in den Film ein und wird vor allem in den Interviews sichtbar, in denen er mit wachsender Irritation und immer ratloserem Blick auf die zum Teil absurden Aussagen der Band reagiert. Di Bergi dokumentiert die Tournee der bereits in den 1960er Jahren

gegründeten britischen Band Spinal Tap, die sich in den frühen 1980er Jahren zwecks Promotion des Albums Smell The Glove auf eine Reise durch die USA begibt. Auf dieser Tournee hat die Band mit einigen Problemen zu kämpfen. Die Veröffentlichung des Albums verzögert sich aufgrund des von der Plattenfirma als sexistisch eingestuften Plattencovers. Das Zuschauerinteresse für die Band hat nachgelassen, so dass einige Konzerte gecancelt werden müssen und schließlich alternative Auftrittsorte (wie beispielsweise der monatliche Tanzabend in einer Armeebasis) gefunden werden müssen. Probleme bereitet auch die Ankunft von Jeanine Pettibone (June Chadwick), der Freundin des Leadsängers David St. Hubbins, die einige Fehler des Managers Ian Faith (Tony Hendra) nutzt, um sich in die Geschäfte der Gruppe einzumischen und schließlich nach einem Streit das Management zu übernehmen. Auch der Leadgitarrist Nigel Tufnel verlässt nach weiteren Konflikten mit Jeanine die Band, so dass Spinal Tap die Tournee als Quartett beendet. Über die Handlung hinaus dokumentiert der Film eine Vielzahl von Konzertauftritten, kleinere und größere Bühnendesaster, Interviewpassagen, die die Ansichten der Bandmitglieder zur Rockmusik wiedergeben und die Bandgeschichte erläutern, eine (legendäre) Szene, in der Nigel Tufnel seine Gitarrensammlung und Sonderanfertigungen von Verstärkern vorführt, Partys der Plattenfirmen und das Leben im Hotel, im Tourbus und im Backstagebereich.

Bei This Is Spinal Tap handelt es sich um eine sogenannte Mockumentary. In diesem Genre werden in einem fiktionalen Film die Codes des Dokumentarfilms imitiert, was als Parodie oder als Kritik am Dokumentarfilm verstanden werden kann. Eine Mockumentary macht darauf aufmerksam, dass es Inszenierungsstrategien und unterschiedliche Stilformen im Dokumentarischen gibt und es sich nicht um eine unverstellte und unmittelbare Wiedergabe der Wirklichkeit handelt (Hight/Roscoe 2001, 4). This Is Spinal Tap parodiert vor allem das Genre Rockumentary und ist daher auch als Mock-Rockumentary zu bezeichnen. Das Genre der Rockumentary, das in den 1960er und 1970er Jahren entstanden ist, porträtiert eine Band, deren Konzerte und Tourleben. Dabei greift dieses Format auf den sogenannten ›observational mode‹ einer beobachtenden Kamera zurück, die immer dabei ist. Durch die permanente Präsenz der Kamera sollen die Figuren vergessen, dass sie dokumentiert werden, wodurch auch zufällige und unkontrollierte Momente eingefangen werden können, die einen enthüllenden Charakter haben und auf den Wahrheitsanspruch der Dokumentation verweisen. Der ›observational mode‹ der Rockumentary geht zurück auf das cinéma verité oder das direct cinema, einer politisierten Form des Dokumentarfilms, welche die Inszenierungsmuster des klassischen Dokumentarfilms kritisiert. Dabei werden in den 1960er Jahren neue technologische Möglichkeiten

wie leichtere Kameras und Tonaufzeichnungssysteme genutzt, um die Realität unmittelbarer erfassen zu können. Dem Betrachter soll der Eindruck vermittelt werden, dabei zu sein, seine Realitätswahrnehmung wird durch den Film ersetzt (Hohenberger 2000, 16). Die wackelnde Handkamera, die heute in fast jedem dokumentarischen aber auch fiktionalen Format zu sehen ist, geht auf diese Richtung des Dokumentarfilms zurück. This Is Spinal Tap bezieht tatsächlich einen Großteil seiner Wirkung aus der Tatsache, dass er diesen beobachtenden Modus imitiert. Dies gelingt dem Film vor allem deswegen so gut, weil tatsächlich etwas dokumentiert wird, was real vor der Kamera stattfindet, denn große Teile des Films sind improvisiert. Der Kameramann Peter Smokler, der bereits bekannte Dokumentarfilme und Rockumentaries gedreht hatte, musste für den Film tatsächlich so tun, als wäre er ein Dokumentarfilmer, der etwas einfängt, was sich erst vor der Kamera als Wirklichkeit konstituiert (de Seife 2007, 16). Neben dem cinema verité-style und den von der Kamera dokumentierten Improvisationen, kommt ein weiteres Element ins Spiel, das den Film authentisch erscheinen lässt. Christopher Guest als Leadgitarrist Nigel Tufnel, Michael McKean als Gitarrist und Sänger David St. Hubbins und Harry Shearer als Bassist Derek Smalls beherrschen ihre Instrumente und spielen die Musik zu den von ihnen für den Film komponierten Hard Rock Songs selbst ein, wenn auch aus produktionstechnischen Gründen die im Film zu sehenden Live-Konzerte zu Playback gedreht werden mussten. Das unterscheidet This Is Spinal Tap bis heute von vielen anderen fiktionalen Filmen über Rockbands und ist auch ein Grund dafür, warum es für die Schauspieler möglich war, die Band nach dem Film weiterleben zu lassen.◂**8**

Warum gerade das um Authentizität bemühte Format einer cinéma verité Produktion parodiert wird, hat mit der Selbstinszenierung von Rockstars zu tun. Roscoe und Hight (2001) stellen heraus, dass eine Rockumentary immer auch eine Wirklichkeit abbildet, die gespielt ist und in der die Figuren offensichtlich eine Performance für die Kamera vorführen. Der Gegenstand ist nicht nur das Konzert, das ein performatives Ereignis darstellt, sondern auch das Image, das eine Band der Öffentlichkeit zeigen will, so dass der Wirklichkeit des Rockstars bereits überdeutlich fiktionale Elemente eingeschrieben sind, was der Mock-Rockumentary einen interessanten, hybriden Status verleihe: »This places mock-rockumentaries in an interesting position of offering a parody or satire of an event or band or persona which is, to some extent, already acknowledged as a fictional construct« (ebd., 120). Rockumentarys wie Don't Look Back von D.A. Pennebaker (USA 1967) oder Martin Scorseses Dokumentation des letzten Konzerts von The Band The Last Waltz (USA 1978), die wichtige Vorbilder für den Film gewesen sind,◂**9** machen es durch ihre Mischung des Authentischen

und des Prätentiösen leicht, parodiert zu werden. Bob Dylans enigmatisches Verhalten, seine genuschelten, bedeutungsschwangeren, aber letztendlich leeren Sätze in Don't Look Back oder auch einige ähnliche Äußerungen von Rick Danko von The Band in The Last Waltz bilden geeignete Vorlagen für den Film und werden, wenn beispielsweise David St. Hubbins über das Wesen des Endes philosophiert, zum Teil auch fast eins zu eins übernommen (vgl. Muir 2004, 33). Einige weitere Szenen aus Rockumentaries werden in This Is Spinal Tap imitiert. So geht etwa Nigel Tufnels Vorführung seiner Gitarrensammlung auf eine Szene aus dem Led Zeppelin Film The Song Remains The Same (USA 1976) zurück. Vieles basiert tatsächlich auch auf Erlebnissen der Schauspieler auf ihren eigenen Tourneen mit musikalischen Comedy Programmen, vor allem die Szene, in der sich die Band auf dem Weg zur Bühne verirrt – auch wenn es einige berühmte Bands gibt, die behaupten, dass ihnen dasselbe passiert sei (vgl. Gill 1990).

Während einige Motive tatsächlich dem Bereich Rockmusik allgemein zugeordnet werden können, verdanken sich die meisten anderen Motive konkreten Bezugspunkten in der Heavy Metal Kultur, basierend auf genauen und liebevollen Aneignungen. So verdankt Harry Shearer sehr viel einer Tournee seiner Comedy-Truppe mit der Band Saxon und seinen dabei angestellten Beobachtungen. Nicht nur die engen Spandexhosen gehen auf Saxon zurück, sondern auch die von Derek Smalls am häufigsten verwandte Konzertpose, die offenen Seiten der Bassgitarre zu spielen und die freie Griffhand zu einer Faust zu recken (Gill 1990, 18).

Aber Spinal Tap imitiert nicht nur den Look von Heavy Metal, sondern taucht tiefer in dessen Kultur ein. In dem Film ist das Spiel mit der Heavy Metal-Mythologie sehr ausgeprägt und geht weit über eine oberflächliche Adaption hinaus. Diese tiefergehenden Aspekte eignen sich auch dafür, über das Wesen von Metal nachzudenken. Die meisten Referenzen beziehen sich auf das, was Deena Weinstein das ›Dionysische‹ an der Metal Kultur bezeichnet. Metal ist in dieser Hinsicht sehr selbstreferenziell, weil es immer wieder auf eine positive Weise auf die Ausgelassenheit des Rock´n´Roll verweist und die Tatsache, diese Musik zu spielen und ein damit korreliertes Erlebnis zu vermitteln, thematisiert (Weinstein 1991, 37). Spinal Tap bezieht sich damit tatsächlich auch auf eine in den 1980er Jahren beginnende Entwicklung, denn gerade amerikanische Bands wie Ratt oder Mötley Crüe bedienten sich in dieser Zeit in ihren Songs und Konzerten verstärkt diesem Topos des Dionysischen. Deutlich wird diese Bezugnahme vor allem in der Auseinandersetzung der Band mit dem Thema Sexualität. Auch wenn der Bassist Derek Smalls in einem der Interviews im Abspann behauptet, dass ein Song wie *Sex Farm* eine etwas erwachsenere Sicht

auf Sexualität wiedergebe, verweist der Song auf die Betonung der »sheer physicality of sexual activity«, die von einer Abwesenheit jeder spirituellen Beteiligung gekennzeichnet sei (ebd. 36). In *Sex Farm* und vor allem in der Nummer *Big Bottom* (Spinal Tap, 2000) spielen die Autoren Guest, McKean und Shearer meisterhaft mit zweideutigen Lyrics, die auf den physikalischen und animalischen Aspekt sexueller Aktivität hinweisen. De Seife geht sogar so weit, zu behaupten, dass Spinal Tap hier besser seien als Heavy Metal Bands. Er vergleicht den Song *Smelly Nelly* (Hardware, 1982) der Schweizer Band Krokus mit *Big Bottom* und behauptet, dass der textlich äußerst plumpe und beleidigende Song von Krokus die unfreiwillige Selbstparodie und der Song von Spinal Tap die gekonnte Parodie darstelle (de Seife 2007, 86). Der Spinal Tap Song preist die Vorzüge einer ausladenden weiblichen Anatomie mit Wendungen, wie »the looser the waistband, the deeper the quicksand«. Auch die Textzeile »My baby fits me like a flesh tuxedo, I love to sink her with my pink torpedo« zeugt von einem großen textlichen Einfallsreichtum. Christopher Guest, der später als Regisseur selbst eine Reihe weiterer Mockumentaries gedreht hat, verweist auf seine Strategie, die Realität abzubilden und sie »one step further« zu führen (zitiert in Muir 2004, 3). *Big Bottom* ist ein Beispiel dafür, wie Spinal Tap die Realität einen Schritt weiter führt, von der Imitation oder Parodie zu einer verdichteten Darstellung der Motive des Metals gelangt, die ihr eine neue Qualität verleiht und mehr als komisch ist. Das ist auch ein Grund dafür, warum der Film nicht einfach nur abbildet, sondern auch bestimmte Phänomene vorwegnimmt. Das zeigt sich unter anderem in dem Anschluss an das, was Weinstein als das Spiel mit christlichen, heidnischen Symbolen und mit populärkulturellen Fantasyelementen bezeichnet (Weinstein 1991, 39f) oder was Will Straw das heroisch, maskuline, aber auch ein wenig kitschige Element von Metal bezeichnet:

> »What heavy metal iconography did do was contribute to the development of a 1970s kitsch, to the proliferation of fantasy and satanic imagery as vehicle and pinball arcade décor, as poster art and T-shirt illustration. For the most part this has meant inscribing a masculine-heroic element within the fantastic or mystical motifs that surrounded psychedelic and later, progressive rock« (Straw 1993, 460).

Dieses Spiel mit alten Mythologien gehe, so de Seife, auf den Versuch von Prog Rock und Heavy Metal Bands zurück, ihren Vorstellungswelten Tiefe und Bedeutung zu geben (de Seife 2007, 87). Eine weitere wichtige Quelle für eine alternative Mythologie stellen auch Black Sabbath dar, die im Kontrast zu der von ihnen abgelehnten Hippie-Kultur eine auf italienischen Horrorfilmen basierende Symbolwelt schufen.◂10 Gerade zu der Zeit, in der der Film heraus-

kam, entstanden Bands wie Manowar, die wohl am stärksten von dem von Straw beschriebenen maskulin-heroischen Element geprägt sind und deren Plattencover tatsächlich aussehen wie das Cover von Break Like The Wind, der ersten ›regulären‹ Platte von Spinal Tap von 1992.

Die Songs *Rock and Roll Creation* und vor allem *Stonehenge* (Spinal Tap, 2000) stellen den deutlichsten Verweis auf diese Bildlichkeit des Metals dar. *Stonehenge* leistet als Song aber mehr. Er gibt einen Hinweis darauf, welche Bedeutung der Rückzug auf alte, vergangene Welten im Heavy Metal hat. Der Song bezieht sich auf eine heidnische Vergangenheit, auf die Mystik einer ›altertümlichen Rasse von Menschen‹, den Druiden, entwirft mit den tanzenden Zwergen eine mittelalterliche Welt, die allerdings durch die viel zu kleine Nachbildung der heidnischen Kultstätte konterkariert und lächerlich gemacht wird. Dennoch möchte ich hier de Seife widersprechen, der behauptet, der Song sei nicht nur wegen des Bühnendesasters eines falsch proportionierten Ausstattungsgegenstandes komisch, sondern auch wegen des unpassenden romantischen Motivs, das in den von Nigel Tufnel gesungenen Zeilen deutlich werde (de Seife 2007, 89): »And you my love, won't you take my hand, we'll go back in time to that mystic land«. Tatsächlich gibt es in diesem Song und vor allem in diesem Part auch eine gewisse ›catchyness‹, die den guten, melodiösen Metal Song von der falschen Ballade unterscheidet. Die schöne Melodie, die hier die härteren oder esoterischen Teile dieses etwas diffus strukturierten, überkomplexen Songs unterbricht (solch ein Moment kommt auch in dem Spinal Tap-Song *Rock and Roll Creation* vor), hat auch etwas Entwaffnendes oder schlicht Rührendes. Sie wird textlich von einer Einladung begleitet, in dieses mystische Land zu reisen. Allerdings bedeutet dies auch, dass der Song die Ebene der Aufrechterhaltung des Spiels mit einem Mythos und der Vergangenheit bricht und aufzeigt, dass von der Gegenwart aus der Blick auf diese Welt geworfen wird. Somit drückt der Song explizit eine Sehn-

Abb.2: Cover von Fighting The World (Manowar, 1987)
Abb.3: Cover von Break Like The Wind (Spinal Tap, 1992)

sucht aus, von dieser Welt in eine andere Welt zu wechseln und diesen Wechsel gemeinsam mit jemand anderem, einer Gefährtin zu vollziehen. Dies ist keine Parodie, kein falscher Ton, sondern tatsächlich die Wiedergabe dessen, was die Vorstellungswelt von Metal auszeichnet, wobei das Differenzbewusstsein des Metal Fans und der Metal Musiker explizit herausgestellt werden. Matt Hills spricht in seiner psychoanalytischen Deutung der Fankultur davon, dass es sich bei ihr weniger um eine »imagined community«, sondern um eine »community of imagination« handele (Hills 2002, 180). Er weist damit auf ein komplexes Zusammenspiel von Imagination und Gemeinschaft hin, bei dem alle Beteiligten mit dazu beitragen, eine Vorstellungswelt gemeinsam aufrecht zu erhalten. Den Song *Stonehenge* prägt zwar immer noch eher eine regressive, dem Vergangenen zugewandte Fantasie, bei der aber nicht Wirklichkeit mit Fiktion verwechselt wird und die alles andere als narzisstisch ist, sondern ein kollaboratives Projekt von Musiker und Fans darstellt und einen wichtigen Aspekt des Fantums im Metal bezeichnet: Es gibt die Fantasie, die geteilt wird, und gleichzeitig einen Ort, von dem aus die Fantasie als Konstruktion betrachtet wird.
Der Film bietet hier einen Mehrwert in der Deutung von Heavy Metal, er reflektiert über die Musik und seine Fans, was vielleicht ein Grund dafür ist, warum er so viel besser ist als viele andere Rock- oder Metalparodien. In der Auseinandersetzung mit der Bandhistorie und der Entwicklung ihrer Musik fällt der Blick zudem auf eine interessante Epoche des Wandels der Musikkultur, mit der zum Teil auch die zeitweilig sehr schlechte Konnotierung von Heavy Metal als einzig aus kommerziellen Interessen entstandene Musik zusammenhing, sichtbar etwa in den vielen negativen Kritiken des Village Voice Kritikers Robert Christgau zu den frühen Platten von Black Sabbath (vgl. Christgau 1981 48f). Hard Rock und Heavy Metal entstehen tatsächlich in der Zeit einer vertikal organisierten und kommerziell orientierten Musikindustrie, in der einige wenige Plattenfirmen versuchten, von oben das Feld der populären Musik zu kontrollieren. Will Straw weist in seiner kleinen Fallstudie zur Herkunft des Heavy Metal auf diesen Zusammenhang hin. Er verortet den Ursprung der Musik in Entwicklungen, die um 1970 begannen: Eine ehemals auch vom Underground, von regionalen Szenen und unabhängigen Plattenfirmen bestimmte Rockkultur wird immer stärker von den Oligopolen großer Plattenfirmen beherrscht, die durch eine künstliche Verknappung die Wertschöpfung durch die von ihnen produzierten Bands zu maximieren versuchen (ders. 1996, 452). Die Strategien der Firmen zielten darauf, ausschließlich mit bereits etablierten und unter Vertrag genommenen Musikern und Bands zu arbeiten. Ein Symptom dieser Entwicklung ist das Phänomen der Supergroup, das von dem Kult des Leadgitarristen, ausgedehntem Spielen von Soli, dem sogenannten Power Trio, der Be-

Abb.4: Solo von Nigel Tufnel

tonung von Virtuosität und dem Ignorieren der zeitlichen Beschränkung eines Rocksongs geprägt ist (ebd.). Zu den Supergroups gehören beispielweise die aus Ginger Baker, Jack Bruce und Eric Clapton gebildete Band Cream, die sich bereitwillig unter diesem Label vermarkten ließ. Cream bezogen ihren Namen von der Ansicht, die »cream of their profession«, die Creme de la Creme ihres Berufstands darzustellen (Cope 2010, 24). Sowohl Cream als auch andere Supergroups gelten als prägende Einflüsse für Hard Rock und Heavy Metal. So wurden auch Led Zeppelin, deren Mitglieder zum Teil der Band Yardbirds entstammen und zunächst auch unter dem Namen The New Yardbirds firmierten, auf diese Weise vermarktet. Diese Herkunft ist wohl auch die Ursache für ein gewisses Maß an Prätention, mit der die Vorführung musikalischer Fertigkeiten in dieser Musikform verbunden ist. Die Betonung von Virtuosität und Können wird bei Spinal Tap wunderbar in den Passagen parodiert, die die eigentümliche Gitarrenkunst von Nigel Tufnel vorführen, eine Szene, die direkt auf den Led Zeppelin Konzertfilm The Song Remains The Same zurückgeht. This Is Spinal Tap scheint dem Stereotyp einer Band zu entsprechen, deren Erfolg in den 1960er Jahren die einzige Berechtigung dafür darstellt, dass sie in den 1970er und 1980er Jahren noch die Unterstützung einer großen Plattenfirma bekommen.

Ein mit diesen musikhistorischen Zusammenhängen korrelierter Aspekt ist die Wahllosigkeit und Beliebigkeit, die die Namens- und Stilwechsel dieser Band kennzeichnen. Die 1970er Jahre waren, was Band-Formationen angeht, opportunistisch. Es wurde die gerade geforderte Musik gespielt, weshalb Image-

und Stilwechsel eine Vielzahl von Bands in dieser Zeit prägen. Jazz- und Blueseinflüsse zeigen sich beispielweise noch in den beiden frühen Alben von Black Sabbath und auch Judas Priest haben nicht immer Heavy Metal Musik gemacht (vgl. Cope 2009). Die Improvisationsnummer *Jazz Odyssey*, die die dezimierten Spinal Tap in Ermangelung von Material am Ende ihrer Tour spielen, erinnert tatsächlich an Jazz-Momente in den frühen Alben von Black Sabbath, beispielsweise in dem Song *Planet Caravan* von dem Album Paranoid (1970). Spinal Taps Mutationen verdeutlichen diese für frühe Metalbands prägenden Stilwechsel und eigentümlichen Genealogien – von der Skifflemusik und den ersten Formationen The Originals und The New Originals, über die Beatmusik der Thamesmen, die psychedelische Hippiemusik der frühen Spinal Tap und schließlich bis zum Hard Rock, den die Band zum Zeitpunkt der von der Mockumentary dokumentierten Tournee seit etwa 14 Jahren spielen. Ihre Frühgeschichte ist der Bandhistorie der Beatles nachempfunden, auch wenn wir nicht wissen, ob die Beatles (die immerhin mit *Helter Skelter* einen der härtesten Songs der 1960er Jahre herausgebracht haben) in den 1970er zu einer Hard Rock-Band mutiert wären.◂11 Auch die Hippiemusikphase von Spinal Tap findet ihre Entsprechung in dem Versuch der Rolling Stones mit dem Song *We Love You* 1967 den Erfolg der Beatles mit *All You Need is Love* zu wiederholen. Jon Lord hat gar Keyboards für die Studioaufnahme für *Let's Go to San Francisco* der Flower Pot Men gespielt, kurz bevor er die Band Deep Purple gründete. Diese Metamorphosen sind aber nicht nur dem Opportunismus der Bands geschuldet, vielmehr verweisen sie auch, wie de Seife anmerkt, auf den »protean character« der Rockmusik um 1970 (de Seife 2007, 81). So war psychedelische Musik von Bands wie Iron Butterfly und Hawkind ähnlich wie Blues tatsächlich ein Ursprung von Heavy Metal. Es wird deutlich, dass sich die Musik in dieser Zeit massiv verändert und in viele Genres ausdifferenziert hat, eine Entwicklung, die auch von Zufällen bestimmt war und beispielweise innerhalb kürzester Zeit Deep Purple von einer Band, die noch nicht wusste, welche Musik sie spielen, welches Publikum sie ansprechen sollte und die sich in vielen Stilarten erprobte, in eine der einflussreichsten Heavy Metal Bands verwandelte. Die Bandgeschichte von Black Sabbath liest sich, wie bereits erwähnt, buchstäblich wie ein Unfall.◂12 Spinal Tap bietet mit seiner irrlichternden Bandhistorie einen faszinierenden Blick auf die Entwicklung und Entstehung der Heavy Metal Musik. Mit Adrian Cope, der eine sehr interessante Studie zu den soziokulturellen Ursprüngen der Musik von Black Sabbath verfasst hat, ließe sich hier behaupten, dass Spinal Tap genau jenen Umschlagpunkt zwischen dem eher ernsthaften, mit Okkultismus spielenden Metal von Black Sabbath und dem sexistischen und auch etwas misogynen (hinter dem auch eine gewisse Angst vor dem Weiblichen verbor-

gen ist) Hard Rock von Led Zeppelin markieren, beides Bands, die sehr stark von einem Bluesbackground geprägt sind (Cope 2010, 75). Spinal Tap stehen dazwischen, ihnen fehlt die Ernsthaftigkeit, aber auch die Abstraktion in der Musik der Bands, deren Metal auf Black Sabbath zurückgeht. Sie repräsentieren eher, wenn auch noch nicht perfekt, die hedonistische Seite von Metal, die in Bands wie Mötley Crüe zum Ausdruck kommt. Ihre vom Film dokumentierte Krise und das abnehmende Interesse an ihren Konzerten fällt in eine Zeit, in der andere, verwandte Bands wie Led Zeppelin sich auflösen oder wie Aerosmith für kurze Zeit zu Relikten des 1970er Hard Rocks werden. Selbst Kiss durchlaufen eine kleine Krise, die zu ihrer zeitweiligen Demaskierung führt.◂**13**

Diese Krise geht auf die Rekonfiguration der Beziehung Fan und Band in dieser Zeit zurück. Will Straw gesteht am Ende seiner recht negativen Studie zum Heavy Metal ein, dass dieses Bild durch die Ereignisse der frühen 1980er Jahre und dem Entstehen der NWOBHM und später auch vom Thrash Metal korrigiert wird. Während er den Metal der 1970er Jahre als eine von oben herab produzierte Musik bezeichnet, bei der der Kontakt mit regionalen Szenen, dem Underground oder der Fanbasis verlorengegangen ist, stellen sich mit den neuen Entwicklungen gerade diese Bindeglieder wieder her (Straw 1993, 460). Tatsächlich organisieren sich die Fans der Musik in den 1980er Jahren ähnlich wie die Fans der Punk Musik, bringen Fanzines heraus, machen durch den Tausch von Kassetten beispielsweise die Musik von Bands wie Slayer und Metallica und der sogenannten Bay Area Szene bekannt. Ebenso legen die Bands, die im Zuge dieser Entwicklungen bekannt geworden sind, großen Wert darauf, Kontakt mit den Fans zu pflegen. Auch wenn Spinal Tap sich vom Look her an Saxon orientieren, so haben sie tatsächlich nicht deren Bindung an die Fans, die in einem Song oder einer Hymne wie *Denim and Leather* (Denim And Leather, 1981) gefeiert wird. Die Krise von Spinal Tap mag auch daran liegen, dass sie tatsächlich den Hard Rock und die Plattenindustrie der 1970er Jahre repräsentieren, die durch die neueren Entwicklungen gerade zu dem Zeitpunkt, als der Film produziert wird, in Frage gestellt werden. So ist die Band Spinal Tap auch in dieser Hinsicht, als Anachronismus, ein sehr akkurater Gegenstand der Entwicklungen der Heavy Metal Kultur.

Aber kommen wir zu dem Aspekt zurück, der meiner Meinung nach am stärksten anzeigt, dass Spinal Tap, der Film und die Band, tatsächlich sehr gut die Heavy Metal Kultur wiedergeben und uns auch einiges über die Faszination für Metal zu vermitteln vermag. Der Mockumentary-Aspekt und der Versuch der Schauspieler im Film und später auch in ihrer Existenz als reale Band ›in character‹ zu bleiben überschneidet sich mit der Repräsentation einer Band wie Kiss, deren Mitglieder sich ebenfalls darum bemühen müssen, bei öffent-

lichen Auftritten so zu tun, als gehörten sie dem Universum Kiss und nicht der realen Welt an. Hier eignet sich das Format hervorragend dafür, einen Aspekt der Wirklichkeit vieler Heavy Metal Bands wiederzugeben, die stärker als Bands anderer Musikformen eine Neigung dazu haben, sich zu verkleiden und Rollen zu übernehmen.

Eine Vorstellung Wirklichkeit werden zu lassen und mit den Überschneidungen zwischen Fiktion und Realität zu spielen, verweist aber vor allem auf die Transmedialität des Film und auf die Transmedialität von Metal. Für Henry Jenkins ist der wichtigste Aspekt des transmedialen Erzählens »the art of world making« (Jenkins 2006, 19) und Heavy Metal könnte als eine besondere Weise, Welt zu erzeugen, bezeichnet werden. Diese Welterzeugung, bei der mit Symbolen so gespielt wird, dass sie die Imagination eines geschlossenen und dennoch mit jeder weiteren symbolischen Handlung expandierenden Kosmos ermöglichen, ist für Jenkins Kennzeichen neuer ästhetischer Formen einer von Konvergenz und neuen Medien geprägten Kultur. Transmediales Erzählen ist ein kollaboratives Projekt, bei dem ausgehend von dem Mutterschiff eines Formates, beispielsweise Star Trek (USA 1966–1969), The Matrix (USA 1999), oder Lost (USA 2004–2010), die Fiktion durch Anbieter und Fans gleichermaßen mit Hilfe unterschiedlichster Medien erweitert wird – dazu gehören Fandiskussionen im Internet, eigens für das Mobiltelefon gedrehte kurze Episoden einer Serie wie Lost (sogenannten Mobisodes), die weitere Hinweise darauf liefern, was es mit dieser seltsamen Insel auf sich hat, im Fall von The Matrix Computerspiele, in denen zum Teil wichtige Bausteine der Geschichten zu finden sind, aber auch Fan Fiction, von den Fans verfasste Geschichten, die die Leerstellen in der Handlung einer Fernsehserie ausfüllen und sie weiterführen (vgl. Jenkins 2006; 1992).

Heavy Metal, und das ist der Punkt, der mich hier interessiert, lässt sich auch als eine Form des transmedialen Erzählens verstehen, des Weiterführens einer Symbolwelt, die mit einer Band etabliert wird, die sich zugleich durch ihre Optik, die Texte und das Image in den übergreifenden Kosmos des Heavy Metal einfügen lässt. Zu den Praktiken, die die ›Erzählung‹ einer Band, die mit ihr verknüpften Vorstellungen und Narrativen weiterführen, gehören jede Form von Faninteraktion: Die crossmediale Übertragung von Bandlogos auf das Medium der Kutte,◂**14** Bandfilme wie das wirre Kiss-Epos Kiss Vs. The Phantom In The Park (USA 1978),◂**15** natürlich auch Black Metal Parodien,◂**16** Foren im Internet, Band-bezogene Computerspiele, der Dokumentarfilm Some Kind Of Monster (USA 2004) (die Neuinterpretation einer Bandgeschichte als therapeutisches Projekt), diverse, zum Teil sehr erfolgreiche Heavy Metal Biographien wie *The Dirt* über Mötley Crüe (Strauss 2001), die reflexiven Heavy Metal Romane von

Chuck Klosterman wie *Fargo Rock City* (2007) oder Bühnenfiguren wie Eddie von Iron Maiden, die zu eigenständigen Figuren der Heavy Metal Bildwelt werden. Diese wenigen Beispiele führen vor, warum gerade Heavy Metal die Assoziation nahelegt, von einer Welt zu sprechen und eine relative Geschlossenheit für diese zu reklamieren. Das bedeutet, dass sich eben viel machen lässt mit diesen Bildern und Narrativen, dass ein Schritt einen weiteren Schritt bedingt, ein Motiv die Bezugnahme auf ein weiteres Motiv ermöglicht, und alles als durchdacht, zusammenhängend und sinnvoll erscheint. Das mag zwar jede Art von Populärkultur kennzeichnen, ist aber im Heavy Metal viel deutlicher und intensiver.

Abb.5: Plattencover zu Intravenous de Milo

Auch Spinal Tap ist ein Gegenstand, der mit transmedialem Erzählen zu tun hat. Er bietet, wie Jenkins es für die Produkte der crossmedialen Kultur beschreibt, ›multiple points of entry‹ (Jenkins 2006, 121), viele Punkte, an denen sich die Imagination seiner Betrachter festmachen lässt. Sein mockumentarischer Zugang fordert von dem Film, dass er mit den Codes des Dokumentarfilms spielt und Beweise erfindet, die wie die Clips aus den 1960er Jahren oder die erfundenen Cover für Platten wie Intravenous De Milo oder Shark Sandwich zu weiteren Versatzstücken und ›points of entry‹ dieses Universums werden.

Diese Anknüpfungspunkte und Einladungen führen unter anderem dazu, dass Fans Zeit damit verbringen, die imaginäre Diskografie der Band mit Inhalten zu füllen. »How Texts Become Real« ist eines der Kapitel von Jenkins in »Textual Poachers« (1992) bezeichnet, und Spinal Tap führt vor, wie eine Band durch einen Film und durch die Aktivitäten der Fans wirklich wird, wie eine crossmediale Aktivierung ermöglicht wird. Das bedeutet, dass von dem Film eine gewisse ›Wirkmacht‹ ausgeht, die die Zuschauer dazu treibt, mit dem Gegenstand in einer Weise zu spielen, dass sich der narrative Kosmos stetig erweitert. Ähnlich wie bei Star Trek, bei dem die Macher von der Bereitschaft der Fans überrascht wurden, sich intensiv mit der Serie zu beschäftigen, handelt es sich hier um eine Fanaktivität, die im Unterschied zu vielen Gegenständen der heutigen Medienkultur, noch eindeutig ›von unten‹ kommt und nicht von oben verordnet wird. Erst diese intensive Aktivität und das unterhaltsame Spiel mit der Vorstellung, dass es Spinal Tap wirklich gibt, führen dazu, dass es die Band dann tatsächlich gibt und sie mehrere Tourneen absolviert und ›richtige‹ Plat-

ten veröffentlicht. Dieses ins Existenzbringen durch das Narrativ ist einer von vielen Gründen, der die Intensität der Effekte der Welterzeugung von This Is Spinal Tap erklärt. Aus diesem Grund erscheint es hier sehr produktiv, mit dem Film über Heavy Metal zu nachzudenken, eine Musik, die sehr stark von der Fähigkeit bestimmt ist, geschlossene Welten zu schaffen – zum einen sehr aktive Fankulturen als Ausgangspunkt vielfältiger sozialer Praxen und zum anderen Fantasiewelten, die von wiederkehrenden Motiven bestimmt sind. Die Szene mit der Miniaturversion von Spinal Tap in dem Video *Hell Hole* verweist sehr deutlich auf diesen Aspekt der Weltkonstruktion. Die Nachbildung gibt dem Ganzen einen kindlichen Charakter, macht aber nicht unbedingt das Video und die Band lächerlich. Vielmehr kommt hier zum Ausdruck, auf welche Weise die Heavy Metal Welt von genau identifizierbaren Zeichen konstituiert wird. Es wird hier mit Zeichen gespielt, nicht aber auf ironische Weise, nicht als Teil einer Bricolage-Ästhetik wie im Punk, bei der mutwillig Zeichen unterschiedlichster Kontexte zusammengetragen werden und auch ein Hakenkreuz als subversive Form der Aneignung und Umdeutung Verwendung finden kann◂**17,** stattdessen wird auf ernsthafte Weise im Sinne einer kindlichen Anstrengung mit der Aufrechterhaltung einer imaginierten Welt gespielt, bei dem jedem Zeichen einer dieser Welt angepasste Bedeutung zugewiesen wird. This Is Spinal Tap ist, so soll deutlich werden, eine Parodie, die gerade deswegen auf so nachhaltige Weise funktioniert, weil sie bestimmte Aspekte der Rockmusik und vor allem von Heavy Metal bitter ernst nimmt und auf liebevolle und akkurate Weise imitiert. Der Film ist, so könnte man sagen, aus dem Material einer kindlich ernsten Fantasie geformt. Hier ist das Verständnis des Films von Heavy Metal sehr treffend. Spinal Tap, der Film und alle weiteren damit korrelierten Produkte und Ereignisse, sind ein gelungenes Produkt der Heavy Metal Kultur – so überzeugend, dass die fiktive Band zu einer Art wirklicher Band geworden ist, aber auch so realitätsnah, dass der 25 Jahre später gedrehte Dokumentarfilm The Story Of Anvil (USA 2008) Elemente des Films zu wiederholen scheint, diesmal ebenfalls in der Wirklichkeit.

Anmerkungen

01► Beispielsweise ein Werbeclip für eine CD-Sammlung mit den größten Hits der Band, die im Stil eines Werbeclips für Shopping-Sender gedreht ist, das Produkt unter dem Namen Heavy Metal Memories anpreist und dabei ein romantisches Heavy Metal Pärchen vor einem Kaminfeuer zeigt.

02► The Simpsons: The Otto Show (USA 1993, Staffel 3, Episode 22).

03► So sind etwa bei Amazon Actionfiguren der Musiker erhältlich [http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/B0014MEOPK/spinaltapfan-20]; letzer Abruf 15.3.2011

04► Einer dieser Auftritte zeigt die Band bei der Arsenio Hall Show in den frühen 1990er Jahren [http://www.youtube.com/watch?v=MuvcrSo-wYE]; letzter Abruf 15.3.2011.

05► Als Beispiel dafür ein Interview mit der Band anlässlich des 25 Jährigen Jubiläums des Films 2009 in der Zeitschrift *Vanity Fair* [http://www.vanityfair.com/culture/features/2009/03/spinal-tap200903], letzter Abruf 15.3.2011.

06► Interview mit Christopher Guest mit Todd R. Ramlow in Pop Matters [http://www.popmatters.com/film/interviews/guest-christopher.shtml]; letzter Abruf: 15.3. 2011

07► Rob Reiner wurde nur wenige Jahre später mit Filmen wie Stand By Me (USA 1985) und When Harry Met Sally (USA 1988) bekannt.

08► Dasselbe haben Guest, McKean und Shearer mit der Folkcombo The Folksmen aus Christopher Guests Mockumentary A Mighty Wind (USA 2003) gemacht. Auch mit dieser Band gehen sie gelegentlich auf Tournee.

09► Marty di Bergi orientiert seine Performance an der Rolle, die Scorsese in The Last Waltz übernimmt

10► Siehe auch den Beitrag von Manuel Trummer in diesem Band.

11► Der erste von Tufnel und St. Hubbins verfasste Song *All the Way Home*, den sie in einer ersten Interviewszene wiedergeben, ähnelt tatsächlich sehr stark dem angeblich ersten von Lennon/McCartney geschriebenen Song *The One after 909*, den sie für ihr letztes Album Let It Be noch einmal eingespielt haben.

12► Vgl. den Beitrag von Schäfer in diesem Band.

13► Vgl. den Beitrag von Seiler in dem Band.

14► Vgl den Beitrag von Eckel in diesem Band.

15► Vgl den Beitrag von Seiler in diesem Band.

16► Vgl. den Beitrag von Wagenknecht in diesem Band.

17► So zumindest in den 1970er Jahren bei US-Bands wie den Dead Boys (vgl. McNeil/McCain 1996, 291 u. 296).

Andreas Wagenknecht

Das Böse mit Humor nehmen. Die Ernsthaftigkeit des Black Metal und deren ironisierende Aneignung am Beispiel von Fanclips auf YouTube

Historie des Black Metal

Black Metal entstand als eine Spielart des Heavy Metal bereits zu Beginn der 1980er-Jahre. Zahlreiche Autoren (vgl. Moynihan/Søderlind 2002; Dornbusch/Killguss 2005; Langebach 2007) erwähnen in diesem Zusammenhang immer wieder drei Bands: Venom aus Großbritannien, Bathory aus Schweden und Celtic Frost aus der Schweiz. Diese erfanden im Grunde nichts Neues, sondern trieben – jede Band auf ihrem Gebiet – die bereits im Heavy Metal und seinen Subgenres vorhandenen musikalischen, textlichen und optischen Orientierungen (vgl. Weinstein 1991; Walser 1993; Arnett 1996) auf die Spitze. »Die ursprüngliche Idee des Black Metal bestand darin, Härte- und Geschwindigkeitsgrenzen zu überwinden« (Wanzek 2007, 1) – in Musik, Text und Image.

Venom veröffentlichten 1982 ihr zweites Album mit dem Titel Black Metal und gaben damit dem Genre seinen Namen. Neben dieser Taufe hatte die Musik vom Sound her noch wenig mit dem zu tun, was man heute musikalisch unter Black Metal versteht. Sie stellte vielmehr eine Mischung aus primitiv und roh gespieltem Heavy Metal und der Direktheit und Aggressivität des Punk dar. Prägend für das Genre waren, historisch betrachtet, eher die satanischen und okkulten Texte sowie die Verwendung von Pseudonymen – wie *Abaddon* und *Mantas* – statt des Führens realer lebensweltlicher Namen. Einen auf die Bild- und Symbolwelt des Black Metal nachhaltigen Eindruck machte besonders die visuelle Ebene der Band. So verwendeten Venom auf ihrem LP-Cover und im Rahmen der Bühnenshows Pentagramme und Teufelsdarstellungen, trugen vorwiegend schwarze Kleidung und posierten auf Fotos mit diabolisch verzerrter und grimassierter Mimik und ostentativ aggressiver Gestik.

Für den typischen Klang des Black Metal zeichnet dagegen in erster Linie die Band Bathory verantwortlich. Sie veröffentlichte 1984 ein mit dem Bandnamen betiteltes Album Bathory, wobei sie die visuelle Ästhetik und die textliche Orientierung von Venom aufnahmen, jedoch einen eigenständigen Sound entwickelten. So kreierten sie ein dreckig verwaschenes, atmosphärisch hochtöniges

und dichtes Klanguniversum aus keifendem und textlich zumeist unverständlichem Gesang, einfachem Rhythmus, hoher Geschwindigkeit bei minimalistischer und sehr direkter Produktion. Ein Klangteppich, der der musikalischen Sprache des Black Metal bis heute die Richtung weist.

Celtic Frost und in Ansätzen bereits deren Vorgängerband Hellhammer setzten mit dem 1984 erschienen Debüt Morbid Tales in zweifacher Hinsicht Maßstäbe. Musikalisch erweiterten und vervollständigten sie mit ihren schleppenden, langsamen und bedrohlichen Passagen den Sound und die Songstruktur des Black Metal. Visuell etablierten sie das martialische Posing mit Äxten, Schwertern und anderen an das Mittelalter angelegten Waffen in schwarzer Lederkleidung und geschmückt mit Nieten- und Nagelarmbändern und -gürteln. Vor allem die geschminkten Gesichter stellen eine frühe Form des Corpsepaint dar, welches sich zu einem optischen Markenzeichen des Black Metal bzw. der Musiker (vgl. Langebach 2007) und gelegentlich auch der Szenegänger und Fans (vgl. Höpflinger 2010) entwickelt hat. Das Corpsepaint ist das weiß geschminkte Gesicht und die sich davon absetzende schwarze Bemusterung von Augen, Mund oder anderen Gesichtsteilen und erinnert an den Ausdruck einer Leiche, was dem Träger einen dämonischen und der Welt entrückten Ausdruck verleihen soll (ebd.).

Venom, Bathory und Celtic Frost schufen, wenn man ihre Einflüsse auf den Ebenen Musik, Visualität und Text in einer Zusammenschau betrachtet, die wesentliche, bis heute kaum veränderte Blaupause des Black Metal. Diese fand in der Mitte der 1980er-Jahre aber noch keine Etablierung in einem eigenen musikalischen Subgenre. Die Einflüsse der drei Bands gingen vielmehr in den Death Metal und/oder Thrash Metal ein, der zu der damaligen Zeit weitaus präsenter und populärer war (vgl. Kahn-Harris 2007). Venom, Bathory und Celtic Frost stellten jedoch die Weichen für ein Musik-Genre, das sich Ende der 1980er Jahre und besonders zu Beginn der 1990er Jahre in Skandinavien und vor allem in Norwegen explosionsartig zu einer eigenen Szene entwickeln sollte. Auf die erste, den Black Metal auditiv und visuell begründende Welle dieses Heavy Metal-Genres folgte die, die Szene etablierende, ideologisierte zweite Welle des Black Metal.

Einige Bands dieser Phase wie Burzum, Mayhem und Emperor machen Anfang der 1990er-Jahre, im leider wahrsten Sinne des Wortes, ernst mit der zum größten Teil inhaltlichen und textlichen Staffage von Venom, Bathory und Celtic Frost, indem sie deren Einflüsse nicht nur optisch und musikalisch zusammenführend wiederbeleben und Grenzen neu ausreizen, sondern auch indem sie die künstlerischen Gewalt- und Machtphantasien sowie die provokativ spielerische Ablehnung des Christentums in die Realität überführen. Dies geschieht

nicht zuletzt, um sich vom Death Metal, der ja nur von Gewalt und Tod singt – aber trotzdem lebensbejahend und spaßorientiert ist (vgl. Forster 2006) – bewusst und mit einer neuartigen ideologischen Ernsthaftigkeit und Vehemenz abzusetzen (vgl. Moynihan/Søderlind 2002). Im Umfeld und durch Mitglieder der erwähnten Bands werden Anfang der 1990er-Jahre Morde, Selbstmorde und Brandanschläge auf Kirchen verübt und massiv – gelegentlich nationalsozialistisch beeinflusste – misanthropische Anschauungen verbreitet. Eine detaillierte Darstellung dieser Taten findet sich bei Moynihan/Søderlind (vgl. 2002). Den ideologischen Wurzeln widmet sich kenntnisreich und tiefgründig Seidl (vgl. 2008), während Dornbusch/Killguss ausführlich die Verbindungen von Black Metal und Neonazismus aufdecken und erklären (vgl. 2005).

Andere norwegische Bands wie Darkthrone, Immortal und Satyricon, die ebenfalls zu dieser Zeit auf der Bildfläche erscheinen, machen jedoch eher musikalisch von sich reden. Am Beispiel von Darkthrone seien noch einmal die Trademarks der zweiten Welle des Black Metal aufgeführt. Darkthrone können hier als exemplarisch angesehen werden, da sie nach ihrem Debüt Soulside Journey (1991), welches noch klassischer skandinavischer Death Metal war, 1992 plötzlich mit A Blaze in the Northern Sky ein Album veröffentlichten, mit dem sie sich von ihren Death Metal-Wurzeln distanzierten und zu einer der musikalischen und optischen Speerspitzen des norwegischen Black Metal wurden. Die Musik von Darkthrone bestand nun aus den für den Black Metal bis heute typischen Merkmalen: keifender Gesang, einfacher Rhythmus, rudimentäre bis nicht vorhandene Melodie, kalte und düstere Klangfarbe, dissonante Struktur bei nur gering variierender Dynamik und kaum bis unverständliche Texte. Die im Booklet nachzulesenden Texte beschäftigen sich mit den, den Black Metal noch immer beherrschenden Themen: Okkultismus, Satanismus, Naturverbundenheit, Heidentum sowie skandinavischer und germanische Folklore und Mythologie. Auch das Artwork, das Outfit der Musiker und die Bilder- und Symbolwelt von Darkthrone dominieren Gestaltungsmittel, die für die visuelle Seite des Black Metal noch immer nahezu konstitutiv sind: zumeist schwarzes LP- bzw. CD-Coverdesign, schwarz-weiß Fotos der Band(-mitglieder), künstlerisch gestaltetes Band-Logo, in welches teilweise Symbole wie Pentagramme, invertierte Kreuze usw. intergiert sind sowie mit Corpsepaint versehene und schwarz gekleideten Musiker in martialischem Posing vor Natur-, Ruinen- und/oder Friedhofskulisse, nicht selten mit archaischen Waffen wie Schwertern und Äxten bestückt. Natürlich fehlen auch bei Darkthrone mit *Zephyrous*, *Nocturno Culto* und *Fenriz* nicht die für den Black Metal typischen diabolischen Pseudonyme, die sich teilweise auch unter Szenegängern durchgesetzt haben (vgl. Höpflinger 2010), und die auf den LP- bzw. CD-Covern mit dem Grüßen be-

freundeter Bands oder durch Formulierungen wie »Darkthrone plays unholy Black Metal exclusively« vorgenommenen eindeutigen Verortungen innerhalb der Black Metal-Szene.
Dieses Anzeigen der Zugehörigkeit sowie der Verweis auf und die Verwendung von einem gemeinsam geteilten Wissen lassen den Black Metal sich zu Beginn der 1990er-Jahre von einem musikalischen Subgenre des Heavy Metal zu einer Szene entwickeln.

Skizze der Black Metal-Szene

Als Szenen sind hier unter Verweis auf Hitzler/Bucher/Niederbacher

> »thematisch fokussierte kulturelle Netzwerke von Personen, die bestimmte materiale und/oder mentale Formen der kollektiven Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln zu verstehen« (2005, 20).

Innerhalb der Black Metal-Szene spielen bis heute neben den im Vorfeld skizzierten Trademarks die erwähnten realen Gewalttaten einiger Musiker eine wichtige Rolle. So nehmen beispielsweise auch Darkthrone darauf Bezug, indem sie ihr Black Metal-Debüt dem ermordeten Musiker *Euronymous* der Band Mayhem widmen: »A Blaze in the Nothern Sky is eternally dedicated to the king of Black/Death Metal underground; namely Euronymous«. Diese Bezugnahmen stellen eine Art Initiationsmythos dar, zu dem sich auch jeder Szenegänger verhalten muss. Zur Mythologisierung und Ideologisierung der Morde und Kirchenbrandstiftungen haben durch ihre nicht ausdrücklich distanzierte oder kritische Darstellung des Black Metal als »blutige[n] Aufstieg aus dem Untergrund« sicherlich auch Moynihan/Søderlind mit ihrem Buch »Lords of Chaos« beigetragen (vgl. 2002). Bei Wanzek findet sich eine recht aussagekräftige und reflektierte Einschätzung der Stellung dieser Gewalttaten innerhalb der Black Metal-Szene.

> »In Bildern und Texten liebäugelt ein Teil der Szene nach wie vor mit den ›quasi‹ legendären Verbrechen, doch bleibt es von wenigen – dafür mit Sensationsgier aufgenommenen – Ausnahmen abgesehen, bei dieser Form der kultivierten Provokation« (2007, 1f.).

Im Detail bedeutet dies folgendes: Es gibt einerseits Bands und Szenegänger, wie *Gaahl,* der Sänger von Gorgoroth, oder Varg Vikernes alias *Count Grishnáckh*, musikalischer und ideologischer Kopf von Burzum, die sich bis heute mit den Gewalttaten und ihren Hintergründen identifizieren. Andererseits

gehören Musiker und Fans zur Szene, die diese ideologische Ernsthaftigkeit des Black Metal belächeln und sich von ihr bewusst distanzieren, wie z. B. die Bands Dimmu Borgir oder auch Darkthrone. Für die meisten Szenegänger (Musiker und Fans) stehen allein die Musik und das Erleben der Musik und ihrer Atmosphäre (vgl. Vogelgesang 1998) vor allem als einer Möglichkeit der temporären Flucht aus dem Alltag – wie es Forster und Seidl analytisch herausgearbeitet haben – im Mittelpunkt (vgl. 2006; 2008). Wanzek kommt in seiner Charakterisierung der Black Metal-Szene zu der Schlussfolgerung, dass es sich um eine eindeutig musikzentrierte Szene handelt, von deren in Deutschland rund 15 bis 20 Tausend Anhängern sich »nur einige Tausend rekrutieren, die Black Metal nicht nur als Musik konsumieren, sondern ihren Lebensstil (Kleidung, Literatur, Ideologie, Religion, Spiritualität) zumindest teilweise danach ausrichten« (2007, 2). Was keinesfalls heißt, dass diese sich mit den Gewalttaten identifizieren oder gar selbst kriminell werden.

»Die Fans der Black und Death Metal-Musik sind also alles andere als brutale Typen, überzeugte Satansverehrer, rechte Krawallmacher und was sonst noch für Negativ-Etiketten über sie in der Öffentlichkeit kursieren. Sie sind vielmehr eine höchst aktive und produktive Gruppe der musikästhetischen Spezialisierung und jugendkulturellen Formierung« (Vogelgesang 1998, 173).

Festzuhalten bleibt, dass das Wissen um aber auch das Kokettieren und Provozieren mit dem Initiations- und Gründungsmythos einen festen Bestandteil des Szenewissens darstellt. Dieses Wissen besteht jedoch nicht aus einer Eins-zu-eins-Aufnahme der durch die Bands kreierten Black Metal-Welt. So werden beispielsweise »satanische Symbole nicht einfach nur übernommen, sondern mit der Übernahme – und das ist entscheidend – geht eine Veränderung des Bedeutungsgehalts einher« (ebd., 172).
Dieses Basteln eines eigenen Sinnkosmos' (vgl. ebd.) durch die Fans und Szenegänger zeigt sich ganz besonders im Umgang und in der Aneignung der Ernsthaftigkeit des Black Metal sowie der durch zahlreiche Bands nach außen getragenen Humor- und Spaßlosigkeit.

Ernsthaftigkeit des Black Metal

In einem engen Zusammenhang mit den realen Gewalttaten und der bewussten Absetzung von anderen Spielarten des Heavy Metal steht besonders die durch viele Bands propagierte Ernsthaftigkeit und die damit verbundene Ideologisierung des Black Metal.

So ziert z.B. das Cover des 1992 erschienen Debüts der Band Burzum neben den Maximen »no mosh«, »no core«, »no trend« auch die Forderung »no fun«. Diese programmatischen Forderungen entwickelten sich schnell zu einer Art Leitbild, welches sich in der Abkehr vom geselligen und spaßorientierten Moshen, der Abgrenzung zum politisch linken Hardcore, der Verweigerungen gegenüber musikalischen Trends und einer selbst auferlegten Abkehr von hedonistischen Tendenzen zeigt. Seidel spricht sogar von einer »Humorlosigkeit als Ideologie« (2008, 84). Black Metal als das ultimativ Böse steht dann auch im Mittelpunkt zahlreicher wissenschaftlicher Arbeiten. Die medialen Inszenierungsstrategien des Bösen fokussieren Richard/Grünwald (vgl. 2008), Seidl und Killguss/Dornbusch versuchen, die dahinterstehende Ideologie zu beschreiben (vgl. 2008; 2005), während Moynihan/Søderlind mehr oder weniger bestrebt sind, die Aura des Bösen unkommentiert einzufangen und auf diese Weise nachlesbar zu machen (vgl. 2002). Die Ernsthaftigkeit und Humorlosigkeit wird dabei immer wieder als eines der primären Merkmale des Black Metal herausgestellt, in dem z.B. darauf verwiesen wird, dass die Musiker auch auf Pressefotos nie lachen, das Corpsepaint jegliche lebensweltlichen Züge verdeckt und die Texte nihilistisch und frei von Humor sind. Das Verfolgen einer gewissen Ernsthaftigkeit verdeutlicht recht eindringlich folgende Äußerung eines Black Metal-Anhängers, die sich bei Höpflinger findet. »Ich habe absolut kein Verständnis für Leute, die mit CP-mässiger Schminke ein Konzert besuchen, dort wahrscheinlich den ganzen Abend saufen, lachen und gröhlen und irgendetwas darzustellen versuchen, was sie definitiv nicht sind« (2010, 243). Das Zitat verweist indirekt auf eine wichtige Debatte innerhalb des Black Metal-Lagers, nämlich die um *Pose* und *Trueness*. *True* sind nur jene Bands und Szenegänger, die die Ernsthaftigkeit des Black Metal akzeptieren und eventuell auch leben – alle anderen sind *Poser*. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dieser Debatte und ihrer Inszenierung sowie Stilisierung findet sich bei Grünwald et al. (vgl. 2010) und Richard (vgl. 2010b).

Bei aller wissenschaftlichen Ernsthaftigkeit und der Untersuchung dieser wird der Ernsthaftigkeit aber oft auch aufgesessen, vor allem, da sie so schön ostentativ und zur Interpretation einladend daherkommt. Dabei wird oft übersehen, dass es im Black Metal sehr wohl Humor gibt – besonders in Form von Ironie.

Humor und Ironie im Black Metal

Direkte Passagen oder Hinweise auf Humor und Ironie finden sich in der Literatur zum Black Metal nur am Rande. Höpflinger weist, ohne jedoch genauer darauf einzugehen, darauf hin, dass interviewte Musiker und Szenegänger durch Grinsen eine ironische Distanz zu ihren eigenen Aussagen anzeigen (vgl. 2010). Moynihan/Søderlind referieren auf Karikaturen und Witze, die von außerhalb über die Black-Metal Szene und deren Ernsthaftigkeit gemacht werden (vgl. 2002), eventuelle Selbstreflexionen oder ironische Strategien innerhalb der Szene kommen aber nicht zur Darstellung. Richard verweist anhand eines Fotos von zwei mit Corpsepaint versehen Jugendlichen, die mit dieser Maskerade auf einem Balkon Blumen gießen und Wäsche aufhängen, kurz auf die ironisierende Selbstdistanzierung als mimetische Eigenleistung der Interpretation der Tradition des Corpsepaint im Black Metal (vgl. 2010b, 65).

Ein eindrucksvolles und entlarvendes Zeugnis über ihren ironischen Umgang mit der Ernsthaftigkeit liefern jedoch einige Bands selbst. So geben die bereits ausführlich erwähnten Darkthrone in Interviews zu, dass sie mittlerweile Spaß an der Musik haben und Elemente des eigentlich verpönten Punk und Hardcore in ihre Musik integrieren (vgl. Wanzek 2007). In einer aktuellen Ausgabe des Magazins *Rock Hard* gibt *Tom Gabriel Warrior*, der Sänger und Songschreiber der mittlerweile aufgelösten Band Celtic Frost zu: »Wie jeder andere Mensch suche auch ich das Glück, die Liebe, die schönen Dinge. Wenn Schwärze und Drama meinen Weg kreuzen, dann nicht deshalb, weil ich auf der Suche danach bin« (Mühlmann 2010, 54). Besonders beeindruckend und aussagekräftigt sind in diesem Zusammenhang die Schilderungen der Historie und Hintergründe einer der stilistischen Leitbands des Black Metal – Bathory. Im Booklet einer späten Veröffentlichung namens Blood on Ice (1996) schreibt der Kopf der Band unter seinem Pseudonym *Quorthon* vom »wunderbaren Mutter-alles-Bösen satanischen Mist« der frühen Alben. Weiterhin zeigt er sich amüsiert über die damaligen Kritiker, die die Musik als die böseste aller Zeiten beschrieben und kommentiert ironisch, »erstaunlich, was man mit einer Menge schwedischem Wodka und verzerrten Gitarren alles erreichen kann«.

Als Inspirationsquelle für die satanischen und okkulten Texte der frühen – für den Black Metal bis heute stilprägenden Alben – gibt er den Horror-Comic *Chock* an und resümiert, »es gab kein ernsthaftes Lesen der sogenannten schwarzen Bibel, oh nein … nicht einmal der blauen, gelben oder gar der rosafarbenen«.

Was *Quorthon* hier vorführt, ist eine ironische Distanzierung und Reflexion von und über seine eigene Geschichte und Person sowie der um sie herum stilisierten und propagierten Ernsthaftigkeit des Black Metal.

Vergleichbare Formen der ironischen Brechung finden sich auch in zahlreichen Fanclips auf YouTube, die ein eindrucksvolles Zeugnis davon ablegen, dass Humor und Ironie sehr wohl ein essentieller Teil der Black Metal-Szene sind. Vor allem, wenn es gilt, die Ernsthaftigkeit und das ultimativ Böse in die eigene Lebenswelt zu integrieren.

Ironische Brechung als Form der Aneignung – Fanclips auf YouTube

Ironie, verstanden als »hinter scheinbarem Ernst versteckter Spott« (Pfeifer 2005, 591), bzw. der ironisierende Umgang mit den Inhalten des Black Metal kann, so die These, als eine Form der kommunikativen Aneignung (vgl. Hepp 2005) aufgefasst werden. Als ein spezielles »Sich-zu-Eigen-Machen«, welches sich beispielsweise in Form von auf Videoportalen wie YouTube geposteten Fanclips als Entäußerung vergegenständlicht und manifestiert. Die Untersuchung der Medien und des Umgangs mit diesen spielen in der Szene-Forschung seit einigen Jahren eine entscheidende Rolle (vgl. Hitzler/Bucher/Niederbacher 2005). Vogelgesang betont, »daß gerade die Vielfalt von Nutzungs- und Codierungsmöglichkeiten, die Medien eröffnen, zur Herausbildung von spezifischen personalen Identitäten und jugendkulturellen Stilgemeinschaften führen kann« (1999, 361). Dass gerade seit der Etablierung des Web 2.0 und den Möglichkeiten, der durch die Nutzer generierten inhaltlichen Gestaltung und Teilhabe, neben den klassischen Szenemedien wie Magazine, Tonträger, Kleidung etc. zunehmend auch das Internet (vor allem Homepage, Chats, Musik- und Videoplattformen) ins Interesse der Szenegänger und Wissenschaftler rückt, zeigt aktuell z.B. der von Hugger herausgegebene Band »Digitale Jugendkulturen« (vgl. 2010).

Original-Video und Fanclip – Ein exemplarischer Vergleich

Vor diesem Hintergrund soll nun exemplarisch am Vergleich zweier Black Metal-Videos, die auf der Website www.youtube.com zu finden sind (Datum des Zugriffs: 05.05.2010), verdeutlicht werden, dass und in welcher Form mittels Ironie und Humor die Ernsthaftigkeit des Black Metal gebrochen und auf kreative Art und Weise in die Lebens- und Alltagswelt der Szenegänger integriert wird. Beide Videos wurden durch Eingabe des Suchbegriffs »Black Metal« gefunden, vom dem aus sich weiter gehangelt wurde zu konkreten Musikvideos von Black Metal-Bands, die dann wiederum auf sogenannte Fanclips verwiesen. Unter Fanclip wird in Anlehnung an Richard eine audiovisuelle Antwort

(Response-Video) auf ein Originalvideo verstanden, welche eine »Sonderform von Fanart« (2010b, 58) darstellt und »die Begeisterung der User für einen bestimmten Star einer Band« (ebd., 58) zeigt. Exemplarisch wurde hier das Original-Video der norwegischen Band Immortal zum Song *Blashyrk (Mighty Ravendark)* aus dem 1995 veröffentlichten Album Battles in the North ausgewählt. Dieses ist mit dem *tag* »Immortal - Blashyrk (Mighty Ravendark) – GOOD QUALITY« benannt. Der beispielhaft hinzugezogene Fanclip ist als »Blashyrk (Mighty Ravendark) Parody!« ge*tagt* und stellt ein Re-Enactment (vgl. Wagenknecht 2009) des Originals dar.

Abb.1: Original-Video »Immortal - *Blashyrk (Mighty Ravendark)*« auf YouTube

Das Original-Video spielt im Wesentlichen in einer imposanten und stimmungsvollen Naturkulisse und ist dominiert von Aufnahmen in der Totalen und Halbtotalen, die die karge Felsenlandschaft und das dahinterliegende Meer (wahrscheinlich ein norwegischer Fjord) in Szene setzen. Auf dem Felsen performen zwei Bandmitglieder mit ihren Instrumenten (Gitarre und Bass) den Song, wodurch das Felsplateau zu einer Art Bühne wird. Das Bühnenhafte zeigt sich vor allem in Einstellungen, in denen die Musiker, wie bei einem Live-Auftritt, um das Publikum zu animieren, einen Arm in die Luft halten und den Takt rhythmisch mitschwingen. Aber auch das Rennen über die Bühne mit der Gitarre waffengleich im Anschlag ist eine typische Pose bei Live-Auftritten von Metal-Bands auf großen Festivalbühnen – die auch auf der Felsenbühne zur Darstellung kommt.

Die Performance der in schwarzes Leder, das genug Platz für das Zeigen nackter Haut lässt, gehüllten Musiker ist geprägt von einem martialischen Posing. Dieses wird unterstützt durch das Corpsepaint der Musiker, die zahlreichen Nagel- und Nietenbänder an den Armen der Bandmitglieder und den um die Hüften geschnallten Patronengurten. Besonders intensiv gestalten sich die Nahaufnahmen, in denen die Musiker durch ein Heranspringen an die Kamera den Zuschauer durch grimassierte Mimik und das gewehrlaufartige in Schussposition bringende Ausrichten der Instrumente direkt und ostentativ aggressiv adressieren.

Unterbrochen wird die Performance immer wieder durch in Sepia getauchte und leicht verfremdete Versatzstücke; Szenen, in denen der Sänger in Westernmanier durch eine Schneelandschaft schreitet; Detailaufnahmen eines Reptilauges und dem Aufsteigen, Fliegen und Landen von schwarzen Raben. Durch diese Kombination mit gestalterischen und erzählerischen Elementen, stellt

Abb. 2: Fanclip/Response-Video »*Blashyrk (Mighty Ravendark)* Parody!« auf YouTube

»Immortal - *Blashyrk (Mighty Ravendark)*« eine Mischung aus einem klassischen Performance-Musikvideo und einem narrativen Musikvideo dar. Es enthält nahezu alle optischen Markenzeichen des Black Metal und inszeniert die Band als der nordischen Natur verbundene Männer, denen diese nichts anhaben kann, die sie sich im Gegenteil als Aktionsraum einverleiben und zu ihrer Bühne machen. Archaischen Kriegern gleich agieren die Musiker in diesem Raum, der nicht als eine Abgrenzung zum urbanen Raum inszeniert wird, sondern totalitär und allumfassend erscheint. Immortal – das sind die *Sons of Northern Darkness* – wie es in einem gleichnamigen Song der Band heißt.

Der Fanclip hat auf den ersten Blick – bis auf die Musik – und der Mischung aus (Bühnen-)Performance und narrativen Elementen nicht viel gemeinsam mit dem Original. Im Großteil des Clips performen drei Jugendliche auf einer kleinen überdachten Bühne, die von einer Wiese umgeben ist und den Eindruck einer kleinstädtischen Randlage vermittelt. Je nach Kameraperspektive sieht man im Hintergrund eine Straßenbrücke, Strommasten und Leitplanken. Die Protagonisten agieren auf einer Balalaika, einem überdimensionierten selbstgebastelten Bass und einem echten Schlagzeug. Mit übergroßen selbstgefertigten Nagelbändern an Armen und Beinen, in schwarzer Kleidung und mit szeneimmanentem Schmuck (Kette mit Pentagramm) behangen, imitieren sie posend und mit Corpsepaint versehen den Song *Blashyrk (Mighty Ravendark)*. Der Gesang ist lippensynchron und das Schlagzeugspiel erscheint identisch mit der Instrumentierung des Titels. Dieser Performanceteil wird eingeleitet von einer Sequenz, in der sich die Protogonisten – jeder für sich in einer einzelnen Einstellung gezeigt – auf die Bühne zu bewegen. Dabei gehen sie über eine leicht verdorrte Wiese oder erheben sich aus einer an einem Bach knieenden Position. Vereinzelt wird die Bühnen-Performance von Szenen unterbrochen, in denen die Protagonisten durchs Gras schreiten, am Bach posieren (in einigen Standbildern mit selbstgebastelten Waffen: Axt, Nagelkeule und Schwert) oder im Halbkreis sitzen, um eine markante Gesangsstelle gemeinsam lippensynchron zu intonieren.

Auf den zweiten Blick kann der grundsätzliche Inszenierungsmodus des gesamten Clips als eine ironisierende Referenz auf das Original beschrieben werden, da ein Großteil der künstlerischen und künstlichen Black Metal-Welt, die dort entfaltet wird, an der Alltagswelt der Protagonisten und Produzenten des

Response-Videos humorvoll relativiert wird. Dabei wird die im Original ohne Zweifel angelegte Lesart des unfreiwillig Komischen aufgenommen und weitergeführt, wodurch die vordergründige Lesart der Ernsthaftigkeit und Stilisierung des Martialischen durch Kommentierungen und Verfremdungen ironisch gebrochen wird.

Die bedrohliche und kalte Naturstimmung des Originalvideos wird relativiert, in dem die Natur in Form einer Wiese – eingegrenzt von Leitplanken – gleich neben der Stadt liegt. Die Weite und Mächtigkeit der Natur wird Teil des städtischen Raums, der die Lebenswelt der Protagonisten darstellt. Die blanken Felsen verwandeln sich in Grashügel und das weite Meer schrumpft zum stillen Bächlein. Das waffenartige Gebaren mit den Instrumenten wird auf die Spitze getrieben und karikierend überzogen, indem beispielsweise der Bass übertrieben groß nachgebaut und überstilisiert wird, während die Gitarre zur Balalaika schrumpft und verniedlicht wird. Die Posen, die Mimik und Gestik sowie das Outfit und Corpsepaint von Immortal werden liebevoll re-inszeniert und durch den transformierenden Gebrauch von alltäglichen Gegenständen sowie durch das Agieren der Protagonisten in die eigene urbane Umwelt alltagsweltlich integriert. Dabei entsteht keine bloße Nachstellung des Originals, sondern etwas Eigenes, etwas Neues – ein Fanclip, der eine Entäußerung bzw. ein Produkt der lebensweltlichen Aneignung des Black Metal darstellt.

Das Response-Video ist, auch wenn es als »Parody« getagt ist, mit Sicherheit keine Verballhornung, sondern das Ergebnis einer intensiven und kreativen Form der Auseinandersetzung mit den im Original-Video angebotenen Sinnstrukturen und dem damit verbundenen Image der Ernsthaftigkeit des Black Metal.

Das Überzeichnen und lebensweltliche Relativeren zeigt eine ironische Distanzierung von dieser Ernsthaftigkeit an, verweist aber in der Detailversessenheit, dem Aufwand und vor allem der Textsicherheit und dem exakten Schlagzeugspiel gleichzeitig darauf, dass die Protagonisten sehr wohl Szenegänger und Fans der Musik des Black Metal sind, die ihr Szenewissen hier kreativ zur Bewertung und Kommentierung des Image des Black Metal einsetzen. Allein die Credits im Abspann des Clips, die auf die temporäre Auflösung der Band zur Zeit der Entstehung des Videos referieren – »A Tribute to Immortal. R.I.P.« – charakterisieren den Clip als augenzwinkernde Hommage, die verdeutlicht: wir nehmen das Ganze nicht so ernst, haben Freunde an und mit der Musik und lieben euch und den Black Metal nicht zuletzt gerade vor diesem Hintergrund.

Black Metal wird hier, fokussiert formuliert, aus seinem Kunstraum genommen, durch Dekontextualisierung ironisiert und in seiner Ernsthaftigkeit durch

Reformulierungen entlang der Alltagswelt seiner Hörer und Fans in einer Art Realitätstest liebevoll ad absurdum geführt.

Resümee und Ausblick

Einerseits konnte am Vergleich des Originalvideos und des Fanclips exemplarisch aufgezeigt werden, dass Humor und ironische Distanzierung sowie die damit verbundene Selbstreflektion eine Form der Aneignung und der lebensweltlichen Integration der nihilistischen, lebensverneinenden und dogmatischen Ernsthaftigkeit des »no fun« des Black Metal und damit ein fester Bestandteil der Black Metal-Szene sind. Pointiert könnte man formulieren, dass Ironie als Strategie verstanden werden kann, die den Black Metal zurück in den lebensbejahenden und durchaus an Freude und Spaß orientierten Schoß des Heavy Metal holt. Denn nur, wer das Böse mit Humor nimmt, kann im Alltag überleben.

Andererseits wurde verdeutlicht, dass YouTube ein Medium darstellt, welches das Wissen von Szenen transportiert, in welchem die Stile und das Knowhow einer Szene ausgehandelt werden und in welchem Szenedaten als natürliche Daten vorliegen. Dies macht YouTube letztlich zu einem für jeden Forscher zugänglichen Szenearchiv und global betrachtet zu einem Container des Weltwissens, der sich für nahezu alle erdenklichen ethnografisch motivierten Fragestellung öffnen lässt.

Auf den Aspekt der Aushandlung von Szenewissen auf YouTube verweist besonders ein erster analytischer Blick auf die Kommentierungen der verschiedenen Videos zu *Blashyrk (Mighty Ravendark)*. Diese reichen von Ablehnungen, Vorwürfen des Verrats von Szeneidealen bis zu begeisterten Zustimmungen und Ironie anzeigenden Emoticons: ;-).

II. Musik, Performance und Genre

Die Band Trance, die sich später aufgrund von Problemen mit ihrem Management in Trancemission umbenennen musste, ist ein gutes Beispiel für die spezifische Mesalliance zwischen Musik, Performance und einer besondere ›Künstlichkeit‹ von Metal. Trance kommt aus einer kleinen Stadt in der Südpfalz und stand trotz ihrer provinziellen Herkunft in den 1980er Jahren kurz davor, den Durchbruch zu schaffen, angeblich ebenso groß zu werden wie die Scorpions, deren Manager sie dann kurzzeitig hatten. Ihr Sänger und Gitarrist galt als großer Virtuose mit professioneller Ausbildung und lebt noch heute von Auftritten, entweder mit seiner alten Heavy Metal Band oder als singender Clown für Veranstaltungen in Kindergärten. Eine Ästhetik des ›make believe‹, des Versuchs, etwas zu verkörpern und zu spielen und uns glauben zu machen, harte, für die Freiheit um der Freiheit willen kämpfende Menschen zu sein, zeigt sich im Video zu *Break the Chains* (s. Abb.1-5).◂1 Dieses Posenhafte bestimmte und bestimmt schon immer viele Formen des Metal, vor allem den Hair Metal oder auch den True Metal. Das Vorspielen einer bestimmten Identität, die Macht, Potenz, Hedonismus und Freiheit verkörpert, stellt die Essenz früher Formen des Metals dar und mag heute etwas zurückgedrängt worden sein. Das lässt sich sehr gut an diesem Video festmachen. Die Kleidung stimmt, die Gesten sind bekannt, die Musik gilt unter Puristen als besonders gute Variante echten, klassischen Metals. Aber irgendetwas, sogar besonders viel, stimmt nicht an dem Video. Die Inszenierung kippt immer wieder unfreiwillig ins Lächerliche. Es ist offensichtlich nicht so leicht, diese Posen zu beherrschen. Die wichtigste Pose des 1980er Metals ist, während des Gitarrenspiels immer wieder für kurze Momente gönnerhaft mit dem Zeigefinger auf das (hier imaginäre) Publikum zu deuten. Selbst diese einfache Geste misslingt. Der Sänger und Gitarrist gerät aus dem Takt der Playbackeinspielung und findet mit seinen Fingern nicht mehr schnell genug zu den Saiten zurück. Auch die alternative Variante, immer wieder die Faust zu ballen und den Arm zu schwingen, missglückt. In einem anderen Moment, als die Hand Richtung Kopf geht, fällt ihm in der Schnelle keine Geste ein und er tippt lasziv und schüchtern grinsend mit dem Finger auf seinen Mund, sicher eine eher ungeplante Pose. Auch der Sologesang am Anfang

bewegt sich an der Grenze zur Peinlichkeit, aber der Mut ist zu bewundern, den Song auf diese Weise zu beginnen. Die Band glaubt an sich und nimmt ihre Musik ernst, vielleicht fällt es ihnen deswegen so schwer, das Bild Metal vorzuspielen. Das Video rührt und beantwortet zugleich die Frage, warum es diese Band dann doch nicht geschafft hat. Die Inszenierung muss wenigstens ein wenig beherrscht werden, Fehler wie in diesem Video werden nicht verziehen, auch das Aussehen muss einigermaßen stimmen. Metal ist wie jede Musik, trotz der Konzentration auf die Virtuosität ihrer Spieler, eben doch eine Musik, bei der der Look wichtig ist. Aber das Video birgt einen großen Erkenntniswert in sich, es macht durch das Misslingen den Versuch der Konstruktion deutlich und es vermittelt auch etwas von der Sehnsucht, etwas anderes zu sein und verkörpern zu können, was vielleicht vom Fan besser verstanden wird als vom Musiker, der auf der anderen Seite steht.

Ähnlich wie bei der Auseinandersetzung mit den Codes des Metals führt auch die Entschlüsselung ihrer Ästhetik zu einem Staunen über eine (bisher) unentdeckte Komplexität. Entscheidend ist zunächst, dass die Repräsentationsmuster, die Zeichen und die Musikalität, der Vollzug der Musik nicht trennbar sind. Metal ist nicht ›nur‹ ein symbolisches System, das sich mit einem musikalischen System zusammenfindet, es ist ein Hybride aus mindestens diesen beiden Feldern. Das Beispiel Trance(mission) zeigt, dass ein (partielles oder vollständiges) Scheitern in einem dieser Felder nicht grundsätzlich zum Ausschluss aus dem Gegenstand Metal führt (was hier sogar in der historischen Rückschau eher als Mo-

Abb.1-5 Screenshots aus dem Musikvideo *Break the Chains* (1985) von Trance (später: Transmission)

ment der ›trueness‹ und des ›bei-sich-seins‹ verstanden werden kann), sondern lediglich eine Schieflage erzeugt. Das macht vor allem der Beitrag von Dietmar Elflein deutlich, der Wesensmerkmale des Metals aus einer musikwissenschaftlichen Perspektive zu definieren vermag und der Musik durch die Identifikation wiederkehrender Muster und Motive zu einem neuen Verständnis verhilft. Der Blick auf diese Merkmale droht häufig verstellt zu werden, weil im Heavy Metal, wie die Beiträge von Marco Lehmann/Reinhard Kopiez und von Daniel Kernchen deutlich machen, Virtuosität und die individuelle Beherrschung der Gitarre auf vordergründige Weise herausgestellt werden und sich an kulturgeschichtliche Topoi des romantischen Künstlers anschließen. Hierbei geht es auch um Versuche einer Visualisierung von Musik, die bei Mathias Mertens auch als eine Akzentuierung der faszinierenden Kopplung von Mensch/Körper und Technologie/Instrument beschrieben und mit dem neuen medientheoretischen Terminus der *airness* bezeichnet wird. Allerdings scheint ein Wesensmerkmal des Metals die Erkundung und vor allem die Wertschätzung ihrer Ästhetik zu erschweren. Metal stellt eine Kultur des *fast* dar, was sich am Cover zum schwarzen Album von Metallica (1991) deutlich machen lässt: Das Schwarz verspricht eine Negation, die an abstrakte Kunst und *Das schwarze Quadrat* von Malewitsch denken lässt – aber eben nur fast, denn es finden sich, nur bei gutem Licht sichtbar, oben links das Bandlogo und unten rechts die Zeichnung einer Schlange. Ebenso ist Trance(mission) eben fast ein gutes Metal-Video gelungen – niemand aber würde konstatieren wollen, dass sie nur fast Metal sind.

Dieser Status des ›fast‹ ließe sich für die Musik von Heavy Metal behaupten: sie bietet eine fast modernistische Reduktion und Serialität, die durch die repetitiven Riffs verkörpert wird, sie unterbricht aber dieses Muster in den meisten Fällen durch das Solo oder durch einen opernhaften Gesang, die eher auf die überbordende Schnörkelhaftigkeit der Ästhetik des Barocks verweisen. Die komplette Negation ist, wie das tatsächlich komplett schwarze (fiktive) Album Smell the Glove von Spinal Tap zeigt, nur als Parodie möglich. Dies mag auch ein Grund dafür sein, warum der Heavy Metal Diskurs, wie der Beitrag von Andreas Salmhofer zeigt, so viele Probleme mit seinen Randbezirken und eher der Avantgarde zugeneigten Genres wie dem Grindcore hat. Heavy Metal versteht sich eben nicht als Negation, sondern nähert sich, trotz vieler extremer Elemente ihrer Ästhetik, die in den aktuellen Varianten immer deutlicher hervortreten, der Negation nur an, verweist vielmehr auf den bejahenden Aspekt einer Musik, deren Ästhetik, wie Elflein verdeutlicht, das Zusammenspielen herausstellt und so vielleicht den Anschlusspunkt für die Bildung von Gemeinschaften bietet.

Anmerkungen

01► [http://www.youtube.com/watch?v=4KnZtcMsHGg]; letzter Abruf 20.4.2011.

Dietmar Elflein

Die virtuose Kontrolle der (Ohn-)Macht – Gedanken zur musikalischen Ästhetik des Heavy Metal

›Power‹, einer der zentralen Begriffe in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Heavy Metal, kann ins Deutsche sowohl mit Macht als auch mit Kraft übersetzt werden. Robert Walsers einflussreiche Monographie *Runnin' with the devil - Power, gender and madness in Heavy Metal music (1993)* trägt den Begriff ›power‹ bereits im (Unter-)Titel und findet diesen verkörpert in den sogenannten Powerchords◂1 und der Wichtigkeit instrumentaler Virtuosität. In der Folge wird die Relevanz der Powerchords als Heavy Metal spezifisches, musikalisches Zeichen gerne zitiert und auch überschätzt. Powerchords sind vielmehr eine der gängigen E-Gitarren Spieltechniken im gesamten Rock- und Bluesbereich. Sie finden sich bereits im britischen Beat und Rock der frühen 1960er Jahre◂2 und im Chicago Blues der 1950er.◂3

Eine Suche nach bestimmten Ausformungen der Wertschätzung von musikalischer Virtuosität erscheint für eine Formulierung einer musikalischen Ästhetik des Heavy Metal deshalb zielführender als das Spiel mit Powerchords. Walser findet instrumentale Virtuosität in traditionell musikwissenschaftlicher Sichtweise vor allem im solistischen Ausdruck, vermutet jedoch für den Bereich des Extreme Metal bereits eine Ensemblevirtuosität (ebd., 14). Er regt an, Virtuosität auch in der musikalischen Form zu suchen, verfolgt diesen spannenden Gedanken jedoch nicht weiter. Während ›power‹ bei Walser eher als Macht zu begreifen ist, stärkt Rainer Diaz-Bone (2002, 411) in seiner Diskursanalyse der Zeitschrift *Metal Hammer* (Deutschland) das Begriffsfeld Kraft. Er verweist auf eine Verbindung von Virtuosität mit einem handwerklichen Ethos, das er als grundlegend für die Kulturwelt Heavy Metal analysiert. Dieses handwerkliche Ethos geht mit ›power‹ als Macht in Harris M. Bergers (2004, 49-60) Konzept der virtuosen Kontrolle eine Verbindung ein, das er auf den Stimmeinsatz im Heavy Metal begrenzt.

Berger deduziert aus Interviews mit dem Sänger Tim ›Ripper‹ Owens eine Wichtigkeit kleiner und kleinster Details in Melodieführung und Stimmklang, die der Sänger in Konzertsituationen reproduzieren muss. Diese virtuose Kontrolle verwirklicht sich deutlich im lang andauernden Schrei, der ein festgelegter Teil der Melodielinie und des Arrangements ist. Die Notwendigkeit der exakten

Reproduktion der Schreie stellt die Sänger in Konzertsituationen immer wieder vor Schwierigkeiten, die Tim ›Ripper‹ Owens thematisiert:»I have to watch the note at the end of ›Victim of Changes‹. I hold that note out really long live. I try to hold and hold it, and sometimes my voice just cracks. Nothing you can do, sometimes it just cracks« (Metal Update, 23.1.2002).◂4

Walser (1993, 45f.) betrachtet derartige Schreie als Ausdruck von Kraft und Intensität. Er nennt im Interview für die DVD *Metal – A Headbanger's Journey* (CAN 2006, Sam Dunn / Scott McFayden) Rob Halford von Judas Priest und Bruce Dickinson von Iron Maiden als prominente Beispiele für die Wiederkehr eines opernartigen Gesangstils aus dem 19. Jahrhundert im Heavy Metal, der mit einer erheblichen körperlichen Anstrengung verbunden ist. Heavy Metal verlangt, so könnte man folgern, von den Beteiligten eine Anstrengung, der man hoffentlich gerecht werden kann. Macht vermag dabei – siehe das Zitat von Tim ›Ripper‹ Owens – schnell in Ohnmacht umzuschlagen.

Bergers Konzept ermöglicht zudem eine Abgrenzung von Hard Rock und Heavy Metal, da er das Streben nach virtuoser Kontrolle im Heavy Metal von einer eher expressiven Kontrolle der Singstimme in anderen Rockstilen unterscheidet. Bruce Springsteens Gesangsstil erscheint ihm hierfür als typisches Beispiel (Berger 2004, 58). Walser (1993, 45) betrachtet dagegen die von ihm bei David Lee Roth (Van Halen) beobachteten Unterbrechungen des Textes durch „screams and other sounds of physical and emotional intensity" (ebd.) als typisch für den Gesangsstil im Heavy Metal. Nach Bergers Argumentation sind die von Walser angeführten Unterbrechungen der Gesangslinie als Momente expressiver Kontrolle zu begreifen. Sie finden sich zwar immer an ähnlichen Stellen im Arrangement, dürfen jedoch von Konzert zu Konzert in der Ausführung differieren. Deena Weinstein (1991, 27) gelten diese expressiven Unterbrechungen der Melodielinie als vom städtischen Blues beeinflusst. Im von Allan F. Moore (2001, 148) deduzierten stilistischen Kontinuum von Hard Rock und Heavy Metal liegt die expressive Unterbrechung der Melodielinie durch Schreie deshalb eher auf der Seite des Hard Rock, während die virtuose Kontrolle lang andauernder Schreie als Teil der Melodielinie zur Heavy Metal-Seite tendiert.

Ich möchte im Folgenden Bergers Konzept der virtuosen Kontrolle und damit die Verbindung von Virtuosität, Kraft und (Ohn-) Macht auf die gesamte musikalische Sprache des Heavy Metal übertragen. Dabei soll auch überprüft werden, ob eine Unterscheidung zwischen Hard Rock und Heavy Metal auf der Ebene des Ensemblespiels möglich ist.

Ensemblevirtuosität 1: formale Struktur

Richard Middleton hat die Bedeutung der Wiederholung als formendes Element populärer Musik immer wieder betont.◂**5** Als Paradebeispiel für eine Wiederholung einer musikalischen Figur, die dadurch Struktur bildenden Charakter erhält, betrachtet er das Riff,◂**6** das in der Folge in seiner Ausprägung als Gitarrenriff als zentrale musikalische Äußerung im Heavy Metal begriffen werden soll.◂**7** Gleichzeitig ist populäre Musik – und damit auch Stile der Rockmusik wie Heavy Metal – formal hybrid. Parallel zu sich wiederholenden Elementen existieren periodische Strukturen wie Einleitung, Hauptteil und Schluss oder auch Vers und Chorus, die den Zeitfluss hierarchisch strukturieren.
Die Verschränkung reihender und periodischer Strukturen im Songaufbau kann im Heavy Metal rudimentär bleiben. Sie reduziert sich in formaler Hinsicht auf die einfache Reihung von Riffs, die verschieden oft wiederholt werden können. *Wake up Dead* (Peace Sells...But who's Buying, Megadeth, 1986) reiht beispielsweise acht unterschiedliche Gitarrenriffs inklusive teilweiser Variantenbildung, ohne dass ein Riff im Stückablauf nochmals aufgegriffen wird. Ordnet man zur Verdeutlichung jedem Gitarrenriff aus Wake up Dead einen Kleinbuchstaben zu, so ergibt sich folgende Struktur:

Intro aaaa bbbb Br ccccc²c²c²c² Br dddde Br ff²f²f²gg² Br hhhhhhhhhhh²h²

Die Länge der einzelnen Riffs kann beträchtlich variieren. Bei *Wake up Dead* sind die längsten Riffs (a, h²) viermal so lange wie die kürzesten (b, d, g²). Die Gruppe ›aaaa‹ dauert damit im Ablauf des Stückes viermal so lange wie die Gruppe ›bbbb‹. ›Br‹ bezeichnet eine nicht ausgezählte Stelle in der Abfolge von Riffs und hat den Charakter eines Bruchs. Eine Riffvariante – mit hochgestellten Ziffern identifiziert – stimmt in ihrer Gestalt mehrheitlich mit dem Ursprungsriff überein, integriert jedoch neue musikalische Ideen.
Ein Versuch, diese Reihung von Riffs in eine ausgefeilte, periodische Struktur zu überführen, muss scheitern, zumal auch die Gesangseinsätze, die die Riffs a, g, g² und h² nutzen, nicht weiterhelfen. Versucht man diesen Stückablauf in Worte zu fassen, so folgt auf ein kurzes Intro ein erster Vers (a) und ein erstes Gitarrensolo (a), an das sich zwei Instrumentalteile anschließen (b, c, c²). Darauf folgt ein zweites Gitarrensolo (d, e) und ein dritter Instrumentalteil (f, f²), bevor ein zweites Mal Gesang ertönt (g, g²). Ein vierter Instrumentalteil (h) wird anschließend von einem dritten Gitarrensolo abgelöst (h), bevor abschließend der Stücktitel mehrfach gesungen wird (h²).

Die für Heavy Metal als zentral behauptete virtuose Kontrolle zeigt sich formal in der Fähigkeit, aus der einfachen Reihung von Riffs ein kunstvolles, größeres Ganzes, einen wiedererkennbaren Song entstehen zu lassen, der auf einer wie auch immer gearteten Periodik beruht. Megadeth erreichen das durch die formale Klammer des Gesangs. Das Stück beginnt mit einem Vers und endet mit der Wiederholung des Stücktitels. Die entsprechenden Riffs (a, h^2) sind zudem die längsten, die im Stück Verwendung finden. Zwischen dieser formalen Klammer kann im Prinzip endlos viel Unterschiedliches passieren. Besondere Beachtung verdient dabei der deutliche Bruch im Tempo und Rhythmik zwischen Riff g und h nach 2:40 Minuten, der einen anderen, weiter unten beschriebenen, formalen Aufbau eines Heavy Metal-Stückes zitiert und in fast paradoxer Weise die Wiedererkennbarkeit des Songs über die Zusammenfügung disparater Elemente erhöht.

Die Mehrzahl der Heavy Metal-Bands verschränkt jedoch Reihungen von Riffs stärker mit periodischen Strukturen aus dem allgemeinen Formelkatalog der populären Musik: Vers Chorus, Strophe Refrain etc. Die Reihung von Riffs wird gerne im Mittelteil (B-Teil, Bridge...) der periodischen Struktur wieder aufgenommen.

Freewheel Burning (Defenders of the Faith, Judas Priest, 1984) entspricht formal der von Allan Moore (2001, 150) als grundlegend für Rockmusik bezeichneten Intro-Vers-Vers-Break-Playout-Struktur. Der übergreifende Mooresche Vers, der strukturell dem A-Teil der für populäre Lieder der Tin Pan Alley-Tradition typischen AABA-Form entspricht, hat bei Judas Priest eine dreiteilige Struktur (Vers, Prechorus, Chorus). Das Playout entspricht wie üblich einer Wiederholung des Chorus.; Der Break- oder Mittelteil hat es jedoch formal in sich: Zu Beginn wird ein neues Riff eingeführt, das anschließend transponiert wird. Es folgt ein Gesangsteil über zwei neue Riffs, der das Gitarrensolo einrahmt, das wiederum auf vier neuen Riffs aufbaut. Judas Priest reihen also im Mittelteil sieben neue Gitarrenriffs, bevor über die Wiederholung des Gesangsteiles ein Teil der Riffs erneut aufgegriffen wird, sodass quasi ein Lied im Lied entsteht. Der Mittelteil erfährt im Rahmen der formalen Struktur eine Aufwertung, die sich auch in der zeitlichen Dauer niederschlägt: er nimmt 40% der Gesamtlänge des Stückes ein.

Bei *Rime of the Ancient Mariner* (Powerslave, Iron Maiden, 1984) nimmt der Mittelteil der formal als ABA-Struktur aufgebauten Komposition sogar acht der insgesamt dreizehn Minuten des Stückes in Anspruch. Iron Maiden präsentieren im Mittelteil elf neue Gitarrenriffs in einer reihenden Struktur, die ähnlich wie *Wake up Dead* keine, über die Wiederholung eines Riffs hinausgehenden, periodischen Elemente kennt. Im A-Teil kehren Iron Maiden dagegen

immer wieder zu Riff a und seinen Varianten zurück, das sie mit vier anderen Gitarrenriffs kontrastieren.
Die virtuose Kontrolle der formalen Struktur eines Heavy Metal-Stückes verwirklicht sich damit auch in der Weiterführung reihender Strukturen im Mittelteil einer periodischen Songstruktur. Der Mittelteil wird kunstvoll aufgewertet, bleibt aber integriert in das größere periodische Ganze.
Eine weitere Möglichkeit der Verschmelzung von Periodik und Reihung in der formalen Struktur eines Heavy Metal-Stückes verzichtet auf den Mittelteil und reiht stattdessen zwei potentiell periodisch strukturierte Blöcke stark unterschiedlichen Charakters aneinander, die um eine Einleitung und einen Schlussteil ergänzt werden können. Black Sabbath nutzen diese duale Struktur beispielsweise auf vier Stücken des Sabbath Bloody Sabbath (1973) Albums.◂8 Megadeth zitieren diese Verbindung gegensätzlicher Elemente innerhalb der Reihung von *Wake up Dead*, nutzen jedoch ähnlich wie Slayer◂9 auch explizit duale Strukturen.◂10 Bei Slayer verliert die periodische Struktur der beiden gegensätzlichen Blöcke jedoch wieder an Bedeutung und der reihende Charakter überwiegt.◂11
Im Extreme Metal und im sogenannten Underground bleiben reihende Elemente in der formalen Struktur stärker im Vordergrund, während im Classic Metal und bei Bands, die kommerziellen Erfolg suchen, die Verschmelzung mit periodischen Elementen stärker wird. Im Extremfall kann die Reihung von Riffs zugunsten klassischer Songwriting Skills fast völlig in den Hintergrund treten, wie bei Metallicas schwarzem Album (1991).
Erhalten bleibt jedoch meist die Idee, dass ein Song eine Einleitung braucht, deren musikalisches Material als Überbleibsel der Reihung im weiteren Stückverlauf keine Verwendung mehr findet. Bekannte Beispiele sind das Anfangsriff von *Paranoid* (Paranoid, Black Sabbath, 1970), das viermal gespielt wird und im weiteren Stückverlauf nicht mehr auftaucht oder das fünfmal gespielte Anfangsriff von *Run to the Hills* (The Number of the Beast, Iron Maiden, 1982). Auch das bereits zitierte *Freewheel Burning* hat eine derartig abgesetzte Einleitung, die aus zwei Riffs besteht.

Ensemblevirtuosität II: paralleles Ensemblespiel

Im Ensemblespiel beweist die Band die virtuose Kontrolle in der, aus dem Blues entlehnten, rhythmischen Parallelführung aller Instrumentalstimmen inklusive des Gesanges,◂12 die Abbildung 1 anhand des zweiten Riffs aus *Iron Man* (Paranoid, Black Sabbath, 1970) zeigt.

Abb.1

Grundlage des parallelen Ensemblespiels ist der Nachvollzug der rhythmischen Betonungsstruktur des Gitarrenriffs sowie eingeschränkt dessen melodischer Struktur durch die anderen Instrumentalstimmen. Eine Unisono-Führung der Stimmen wie im obigen Beispiel ist nicht zwingend notwendig, aber sehr häufig. Das parallele Ensemblespiel bildet bis in die Gegenwart ein Fundament der musikalischen Sprache des Heavy Metal quer durch die Subgenres. Dabei muss nicht die Gesamtheit der Instrumentalstimmen beteiligt sein. So führt der bereits zitierte Anfang von *Run to the Hills* alle Stimmen mit Ausnahme des Schlagzeugs parallel. Ein Beispiel aus dem neueren Extreme Metal, das den Gesang aus dem parallelen Ensemblespiel ausnimmt, ist der instrumentale Anfang inklusive des Verses von *Taking back my Soul* (Doomsday Machine, Arch Enemy, 2005).

Abb.2

Arch Enemy zelebrieren das parallele Ensemblespiel über eine variierte, siebenmalige Wiederholung des instrumentalen Anfangsriffs, bevor das zweite Riff als Überleitung zweimal erklingt. Das folgende dritte Riff begleitet ein Gitar-

rensolo. Rhythmus- und Bassgitarre sowie die Snare sind parallel geführt. Im anschließenden Vers spielen die Rhythmusgitarren, der Bass und die Double Bass parallel, während der Gesang in die Riffpausen gesetzt ist und die Snare durchgehend zu hören ist.

Die beiden, in Abbildung 2 notierten Anfangsriffs von *Taking back my Soul* fungieren im Rahmen des formalen Aufbaus als abgesetzte Einleitung und beinhalten auch Elemente eines Breakdowns, einer weiteren für Heavy Metal typischen Ensemblespielweise. Ein Breakdown charakterisiert sich dadurch, dass ein Instrument, im Idealfall die Gitarre, ein Riff wiederum im Idealfall unbegleitet darbietet, während nochmals im Idealfall Bass und Schlagzeug sukzessive wieder einsetzen. Archetypisch wird diese Ensemblespielweise in *Breakin' the Law* (British Steel, Judas Priest, 1980) vorgeführt.

Abb.3

Wie bei Arch Enemy zu sehen, gewinnt die konkrete Ausgestaltung der Breakdowns über die Zeit stark an Komplexität. Im Rahmen der Riffs reihenden, formalen Struktur dienen Breakdowns der dramaturgischen Gliederung des Spannungsbogens, das parallele Ensemblespiel stellt dagegen das Riff ins Zentrum des musikalischen Geschehens und versucht diesem ein Maximum an (Durchschlags-) Kraft zu geben. In beiden Fällen erfährt Energie eine rhythmisch dominierte Bündelung. Die virtuose Kontrolle der Band kommt in spezifischer Form zum Ausdruck. Sie reduziert das Stimmengewirr, die Anzahl der parallel

möglichen, unterschiedlichen Äußerungen und präsentiert eine Eindeutigkeit, die als Gegenpol zum sich ergänzenden Ineinandergreifen unterschiedlicher Äußerungen in anderen Stilen populärer Musik verstanden werden kann.◂13 Die für paralleles Ensemblespiel notwendige Aufhebung der begleitenden Funktion von Schlagzeug und Bass lädt deren Spiel zumindest potentiell virtuos auf. Da die Gitarre trotzdem das vorherrschende Soloinstrument bleibt, wird zwar einerseits die Hierarchie zwischen Gesang und Begleitung im Bandgefüge relativiert, andererseits die Unterordnung von Schlagzeug und Bass reinstalliert.

Ensemblevirtuosität III: die Schichtung und Kontrastierung unterschiedlicher Impulsdichten

Eine weitere Art der virtuosen Kontrolle des Ensemblespiels ist die vertikale Schichtung und horizontale Kontrastierung unterschiedlicher Impulsdichten,◂14 deren Möglichkeiten für das Ensemblespiel Slayer im folgenden Ausschnitt aus *Raining Blood* (Reign in Blood, 1986) zeigen.
Die vertikale Schichtung unterschiedlicher Teilungen eines Basispulses ist im Zusammenspiel von Gitarre und Schlagzeug deutlich zu sehen: Der Puls wird

Abb.4

über die Füllung der Pause in der Gitarre erstmals verdoppelt (1. Notenzeile), anschließend folgt eine weitere Verdopplung im Schlagzeug, während die Gitarre unverändert bleibt (2. Notenzeile). Diese Verdopplung des Pulses wird von der Gitarre erst in der nächsten Sektion übernommen (3. Notenzeile, Anfang) und vom Schlagzeug mit einer weiteren Verdopplung beantwortet (3.Notenzeile, Ende).

Anders gesagt: Wir kommen aus einem Breakdown, der sich zu einem Mosh-Part entwickelt. Mit der letzten Notenzeile endet der Mosh-Part und wird in einem Blastbeat überführt. Während der Blastbeat die schnellste Teilung des Pulses symbolisiert und im Mosh-Part eine Teilung des Pulses eindeutig langsam ist, unterbricht der Breakdown den Puls durch Pausen.

Zur Realisierung der virtuosen Kontrolle des Ensemblespiels benötigt Heavy Metal eine Eindeutigkeit in der Gestaltung des Pulses. Das Instrumentalspiel zielt auf einen gleichmäßigen Pulsschlag ohne Betonungsschwankungen. Das der Rockmusik inhärente Spiel mit binären und ternären Pulsschlägen bzw. einer daraus resultierenden Spannung zwischen kurzen und langen Impulsen (vgl. Benadon/Gioia 2009), das zu Zwischenformen wie Shuffle, Swing oder Boogie führen kann, wird im Heavy Metal eindeutig interpretiert: der Pulsschlag ist entweder binär oder ternär. Deutlich zu hören ist dieser Unterschied zwischen (Hard) Rock und Heavy Metal im Vergleich von *Whiplash* (Kill 'Em All, 1983) von Metallica mit der Coverversion von Motörhead (2005). Der eindeutig binäre Pulsschlag von Metallica wird bei Motörhead uneindeutig und damit ›rockiger‹.

Die Eindeutigkeit der Pulsgestaltung führt zu Teilgruppen von zwei oder drei Pulsen als kleinsten gestaltbildenden Einheiten der musikalischen Sprache des Heavy Metal, die zu metrischen Ketten und damit zu Riffs verknüpft werden. An der Konstruktion von Riffs, die für Rockmusik unübliche Metren haben, lässt sich dieses Gestaltungsprinzip gut nachvollziehen.

Abb.5

Judas Priest addieren in der zweiten Hälfte des Riffs aus *The Sentinel* (Defenders of the Faith, 1984) eine Dreiergruppe von Pulsen und erweitern so die metrische Kette von 3+3+2 Pulsen der ersten Riffhälfte. Das Riff erhält die Gesamtlänge von neunzehn Pulsen. Metallica subtrahieren dagegen in der zweiten Hälfte des Riffs aus *Master of Puppets* (Master of Puppets, 1986) eine Dreiergruppe. Die metrische Kette von ebenfalls 3+3+2 Pulsen wird zu 3+2 Pulsen verkürzt, das Riff dauert insgesamt 13 Pulse.

Im Extreme Metal gewinnen eindeutige, metrische Ketten, die entweder duale oder ternäre Gruppen reihen, an Bedeutung, während im Classic Metal die Spannung zwischen binärer und ternärer Pulsgestaltung im Riff erhalten bleibt. Die in Abbildung 5 jeweils als Ausgangspunkt dienende, metrische Kette von 3+3+2 Pulsen ist eine beliebte Art der Reihung von Pulsgruppen, die ihre Wurzeln wahlweise in der afrokubanische Son Clave oder dem lateinamerikanischen Habanera Rhythmus hat. Sie wird über den Rhythm & Blues von Bo Diddley Teil des rockmusikalischen Traditionsstroms und ist nicht nur, aber auch im Heavy Metal sehr prominent vertreten (vgl. Elflein 2010, 159-162). Im Extreme Metal wird diese im Riff enthaltene Spannung zwischen gerade und ungerade über die Schichtung unterschiedlicher Teilungen eines Basispulses reinstalliert. Abbildung 6 zeigt ein Riff aus *Taking the World by Storm* (Prevail, Kataklysm 2008), bei dem die Rhythmusgitarre Gruppen von vier Pulsen reiht, während das Schlagzeug einen eindeutig ternären Puls spielt.

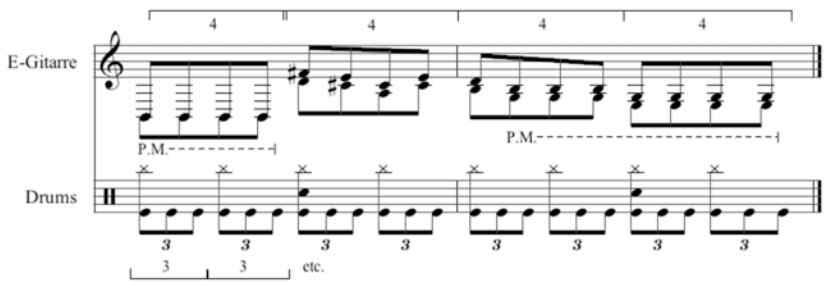


Abb.6

Die zentrale Eindeutigkeit der Pulsgestaltung trägt die Notwendigkeit virtuoser Kontrolle für alle Instrumentalstimmen in sich. In der Schichtung verschiedener Teilungen des Pulses, den Wechseln zwischen unterschiedlichen Impulsdichten und Ausgestaltungen des Pulses verkörpert sich die virtuose Kontrolle eindeutig sowohl in den einzelnen Instrumentalstimmen als auch im Ensem-

blespiel und unterscheidet Heavy Metal von anderen Spielarten der Rockmusik.

Die virtuose Kontrolle der (Ohn-)Macht: Transgression

Phasen extremer Impulsdichte, die Bündelung der Energie im parallelen Ensemblespiel und die verzerrte Klangfarbe aller Instrumentalstimmen (abgesehen vom Schlagzeug) sind Elemente der musikalischen Sprache des Heavy Metal, die mit Begriffen wie Aggressivität umschrieben werden. Als Hypothese formuliert, lebt die Kulturwelt Heavy Metal von Inszenierungen von Aggressivität, deren jeweils spezifische Ausformungen genossen werden. Die Sprache der Heavy Metal verpflichteten Fachpresse kennt hier bezeichnenderweise eine sehr starke begriffliche Differenzierung. Um diese Faszination zu begreifen, wendet Keith Kahn-Harris (2007, 27-49) das Konzept der Transgression auf die Extreme Metal-Szene an, das er als kathartisches Spiel mit ritualisierten Grenzüberschreitungen bei einem gleichzeitigem Kontrollbedürfnis versteht. Eine transgressive Praxis sucht keine Verwirklichung im Außen, sei es die Welt außerhalb der Szene oder außerhalb der Musik. Der transgressiven Praxis scheint deshalb eine Desillusionierung eingeschrieben, die die ästhetische Bearbeitung des Themas Aggression mit Schwermut, Fatalismus oder auch Zynismus koppelt. Diese Koppelung unterscheidet Heavy Metal von anderen der Inszenierung von Aggressivität verpflichteten Genres wie Hard Core oder Punk.

Musikalische Entsprechungen einer latent depressiven Aggressivität finden sich explizit in – geringen Impulsdichten verpflichteten – Subgenres wie Doom oder Drone, die in der journalistischen Fachpresse auch entsprechend rezipiert werden.

Weniger eindeutig ist die von Walser (1993, 46) beschriebene Konzentration der Harmonik auf modale Skalen, die eine Vermeidung der Dur-Tonalität im Heavy Metal impliziert. Gleichwohl unterstützt die verbreitete Nutzung chromatischer Wendungen und des Tritonus, die sich beide von der Ebene von Durchgangstönen im Rahmen einer Kadenzharmonik hin zu einer größeren Eigenständigkeit in der melodisch-harmonischen Ausgestaltung der Riffs entwickeln, den latent traurigen Beigeschmack der verwendeten Tonalität. Dabei gewinnt der Tritonus vor allem im Extreme Metal an Bedeutung, während chromatische Wendungen übergreifend Verwendung finden.◂15

Die Nutzung ternärer Pulsgestaltung kann ebenfalls als Reproduktion einer Desillusionierung gelesen werden. Die einer ternären Pulsgestaltung inhärente, kreisende Bewegung dreht sich auf der Stelle und bildet so einen Ge-

genpol zum dynamischen Vorwärtsschreiten des binären Pulses. Das der musikalischen Sprache des Heavy Metal eigene Spiel mit der Spannung zwischen binärer und ternärer Pulsgestaltung reproduziert damit die transgressive Dynamik von Grenzüberschreitung und Kontrolle oder anders gesagt eine Dialektik von Macht und Ohnmacht. Auch die jeweilige Eindeutigkeit der Pulsgestaltung, die im Umkehrschluss unter Anderem als Fehlen von Zweideutigkeit, von Zwischentönen beschrieben werden kann, ist in diesem Sinne zu interpretieren. Hoffnung benötigt auf einer metaphorischen Ebene Zweideutigkeit, um nicht zum eindeutigen Wissen zu werden. Dies korrespondiert mit der Verwendung extremer Impulsdichten – sowohl als Beschleunigung wie auch als Verlangsamung –, die die Möglichkeit der Fortbewegung ebenfalls in einer dichten Klangwand verschwinden lassen. Gleiches gilt für extreme Lautstärken oder eine überbordende Breakdichte.

So unterscheidet sich die musikalische Sprache des Heavy Metal deutlich vom Traditionsstrom der Rockmusik, der die Zweideutigkeit des Shuffle zumindest beinhaltet, wenn nicht sogar als zentrales Element enthält.

Die Heavy Metal eigene transgressive Praxis von ritualisierter Grenzüberschreitung und Kontrolle, die bei Walser (1993, 49) noch als Dialektik von Freiheit und Kontrolle benannt war, verändert sich damit in Richtung einer Dynamik von Exzess und Kontrolle. Die virtuose Kontrolle steht immer in Gefahr, zum exzessiven Selbstzweck zu werden – als solistischer Ausdruck, als formale Binnendifferenzierung, in der Ausgestaltung des rhythmischen Ensemblespiels. In der Literatur zum Tanz im Heavy Metal und Hard Core (Ambrose 2001, Tsitsos 1999) wird der potentiell gewalttätige Exzess im Tanz als auf einen engen Raum begrenzt analysiert, dessen Grenzen zwischen hörendem und tanzendem Publikum ausgehandelt und in der Folge respektiert werden. Der Exzess bleibt kontrollierbar. Gefahr scheint erst auf, wenn die Grenzen des Tanzraumes sich auflösen und kein Außen mehr existiert. Der Umschlag transgressiver Praxis in Realität ist nicht gewünscht. Als Auslöser für den Tanz gilt wiederum die virtuose Kontrolle unterschiedlicher Impulsdichten im Ensemblespiel, die Pillsbury (2006, 9-13) als verschiedene Energielevel begreift, die sich im Tanz abbilden.

Die Entwicklung des gedachten Kontinuums von Hard Rock über Classic Metal zu Extreme Metal, das sowohl parallel existiert als auch eine historische Entwicklungsrichtung aufzeigt, ist geschichtlich als Abfolge von Neubearbeitungen der zentralen Ästhetik der Aggression interpretierbar. Diese Bearbeitungen fußen musikalisch auf der virtuosen Kontrolle des Ensemblespiels und aller beteiligten Instrumentalstimmen und basieren damit auf einem handwerklichen Ethos. Die virtuose Kontrolle wird von der solistischen Äußerung

auf das Ensemblespiel übertragen, der Grad der Verzerrung der Klangfarbe gesteigert, die Impulsdichte wird erst generell erhöht und anschließend wieder verstärkt mit Elementen geringer Dichte – Breakdowns, ›Mosh-Parts‹ – kontrastiert. Diese historische Linearität ist jedoch zwangsläufig eine Konstruktion, die Pendelbewegungen zu anderen Teilen des parallel existierenden Kontinuums ignoriert. Auf eine Steigerung der Eindeutigkeit folgt häufig ein verstärktes Interesse an Uneindeutigkeit. Classic Metal erscheint im Rahmen dieser Dynamik als Ruhepol, als Zentrum, dessen ästhetische Bearbeitung des zentralen Themas Aggression mittlerweile jede Aggressivität verloren hat.

Anmerkungen:

01► Powerchords bestehen aus Grundton, Oktav und wahlweise Quint oder Quart. Sie zeichnen sich durch das Fehlen der, die Dur/moll-Tonalität definierenden Terz aus.

02► Z.B. *You really got me* (The Kinks, 1964).

03► Z.B. *Hoochie Coochie Man* (Muddy Waters, 1954).

04► Vgl. [http://maddrakket.com/JUGULATOR.html]; Zugriff am 20.3.2011.

05► Vgl. Middleton 1983, 1990 Kapitel 7, 1996, 1999.

06► »Short rhythmic, melodic, or harmonic figures repeated to form a structural framework« (Middleton 1999, 143).

07► Die Verwendung von Gitarrenriffs entstammt laut David Headlam (1997, 71) dem Blues und wurde im Bluesrock weiterentwickelt. Unabhängig davon, ob es noch andere oder frühere Verwendungen des Gitarrenriffs gibt, ist damit klar, dass nicht Gitarrenriffs an sich, sondern nur spezifische Formen des Gitarrenriffs typisch für Heavy Metal sein können.

08► *Sabbath Bloody Sabbath, A National Acrobat, Sabra Cadabra, Killing Yourself to Live.*

09► Vgl. Altar of Sacrifice (Reign in Blood, 1986).

10► Vgl. *Peace sells...* (Peace Sells...But who's Buying, 1986), *Hangar 18* (Rust in Peace, 1990).

11► Vgl. *Postmortem / Necrophobic* (Reign in Blood, 1986).

12► Der Chorus der Willie Dixon Komposition *Spoonful* (Howlin Wolf, 1962) ist ein Beispiel für paralleles Ensemblespiel im Blues.

13► Vgl. die Charakterisierung des Funkprinzips in Elflein 2009, 174ff.

14► Mit Bruns (2000, 235-241) wird als Puls die regelmäßige Wiederkehr eines akustischen Ereignisses bezeichnet. Metrum strukturiert einen Puls in schwere (betonte) und leichte (unbetonte) akustische Ereignisse, während als Rhythmus die spezifische Organisation des Pulses in einem gegebenen metrischen Rahmen zu bezeichnen ist.

15► Vgl. die Beispiele von Arch Enemy, Slayer, Metallica und Kataklysm.

Daniel Kernchen

Virtuosität als Überlebensstrategie und Publikumsmagnet◂1

Das in der Musikwissenschaft bis heute aus verschiedenen Gründen noch immer weitestgehend vernachlässigte Phänomen der Virtuosität erfuhr bisher hauptsächlich mit Fokus auf das 19. Jahrhundert Beachtung. Diese Vernachlässigung erscheint umso erstaunlicher, als es sich hierbei um ein wesentliches Paradigma der Solokonzertkultur im 19. Jahrhundert handelte und deren bekanntesten Vertreter – wie Nicolo Paganini, Franz Liszt, Frédéric Chopin und andere – bis heute Gegenstand umfassender Untersuchungen sind. Die erste explizit monographische Auseinandersetzung wurde von Adolf Weissmann 1918 vorgelegt.◂2 Er verortet den Virtuosen »inmitten der fahrenden Leute, inmitten der Unehrlichen« (Weissmann 1920, 18). Damit zeichnet Weissmann den Typ eines *Urvirtuosen* nach, den er außerhalb der zünftig organisierten Handwerker verortet. Er setzt ihn gleich mit Gauklern und Bettlern und führt an, dass die Kunst dieses Urvirtuosen ein »Neben-, und Durcheinander von Künsten« sei, deren Ziel es sei, auf die Sinne seiner Zuschauer und Zuhörer einzuwirken und durch die Buntheit des Gebotenen, das ist die Mischung aus Artistentum und Kunst, die Neugier zu wecken und zu befriedigen (ebd., 19). Erstaunlich und beachtenswert sind allerdings seine für diesen Zeitpunkt frühen Überlegungen zu den soziologischen Implikationen des Virtuosentums im ausgehenden 19. Jahrhundert bzw. beginnenden 20. Jahrhundert. Weissmann erkennt nicht nur die merkantile Bedeutung eines Starkultes, welchem sich der Virtuose unterzuordnen habe, sondern verortet den Virtuosen zutreffend in einem immer größer werdenden Spannungsverhältnis von Publikumserwartung, internationaler Medienlandschaft und daraus resultierendem Marktwert:

> »[…] Amerika, das dem deutschen Geschäftsbetriebe Lehrmeister wird, beugt sich gern vor deutscher Musikbildung, vor deutscher Methode […]. Der Virtuose körpert sich dem Starsystem ein, und die Reklame in Musik- und Tageszeitungen trägt seinen Namen in die Kreise rasch emporgestiegener Verbraucher« (Weissmann 1920, 156).

Erst in jüngerer Zeit scheint sich wieder ein vermehrtes Interesse abzuzeichnen, sich mit dieser letztlich sehr komplexen Thematik eingehend zu beschäfti-

gen.◂3 Loesch/Mahler/Rummenhöller führen aus, dass sich der Untersuchungsgegenstand aufgrund der bisherigen »einseitigen Fixierung auf musikalische ›Strukturen‹« einem wissenschaftlichen Zugriff verweigere (2004, 7).
Virtuosen sind jedoch nicht nur Vertreter einer musikalischen Erscheinung, sondern mithin auch Ausdruck einer in sozialen und kommunikativen Prozessen verankerten Entwicklung, welche durch die technischen und gesellschaftlichen Revolutionen des 19. Jahrhunderts eine stete Beschleunigung erfuhr und die bis in die heutige Zeit reicht.◂4
Der hier verfolgte Ansatz plädiert hingegen für eine auf das Virtuosentum bezogene umfassendere Betrachtungsweise wie sie beispielsweise Gamper in Aussicht stellt (2006, 82). Das Phänomen der Virtuosität, das für die Musik des Heavy Metal geradezu konstituierend erscheint,◂5 *soll nachfolgend* einer näheren Betrachtung unterzogen werden.
Virtuosität erschließt sich nicht, betrachtet man nur die strukturelle Seite der Musik. Dieses Manko, musikalische Erscheinungen einengend über das Mittel der klassischen Musikanalyse zu deuten, war lange Zeit prägend vor allem für die Beschäftigung mit Musik außerhalb der sogenannten Ernsthaften Musik.◂6
Dabei erscheint es offensichtlich, dass vor allem für den Bereich der Rockmusik das soziale Milieu und die spezifisch inhärenten Kommunikationsmuster als Deutungshorizont keinesfalls vernachlässigt werden dürfen. Ebenfalls scheint es nicht immer ergebnisleitend, ausschließlich die musikalische Seite zu fokussieren. Die Kritik an einer sinnentleerten »Tonflut« wird allzu schnell laut.
Im Folgenden soll durch einen etymologischen Exkurs zunächst gezeigt werden, welchen Bedeutungskomplex Virtuosität eröffnet, um die Sichtweise auf dieses Phänomen wieder zu öffnen.

Begriffsgeschichte und Bedeutungshorizont

Die Begriffsgeschichte von *virtuos* bzw. den davon gebildeten Substantiven *Virtuose* und *Virtuosität* ist sehr komplex und lässt sich zunächst bis in die lateinische Verwendungsform von *virtuosus* (Adj.) bzw. *virtūs* (virtūtis) = Tugend, Tüchtigkeit bestimmen. Dies wiederum stammt von *vir, viri* (m.) = Mann. In einer weitergehenden Bedeutung ist virtūs das, was einen Mann ausmache. Zu virtuosus werden sonach alle guten Eigenschaften gezählt, welche einen Mann in seinem jeweiligen Gebiet (Bauer, Soldat, Politiker etc.) ausmachen und auf dem er ein Spezialist ist. Aus dieser Verbindung ergeben sich die weiteren Bedeutungsstränge von Mannhaftigkeit, Kraft, Stärke, Tugendhaftigkeit und Sittlichkeit (Petschenig/Skutsch/Stowasser 1998, 554).

Beachtenswert ist, dass bereits in dieser ursprünglichen lateinischen Herleitung zwei Bedeutungskategorien herauszustellen sind – eine, die den physiologischen Aspekt betont, und eine andere, welche auf eine moralische Kategorie abstellt. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang ebenfalls, dass *virtuos* und *virtuell* von dem gleichen Wortstamm *vir* ableitbar sind. *Virtuell* bezeichnet dabei eine bildhafte Kategorie, mithin eine Möglichkeitskategorie, eine den Sinnen vortäuschende – nicht vorhandende – Einbildung.◂**7** Dies verweist auf die Kategorie des Performativen, d.h. dem Schaffen eines perfekten Scheins. Der Schein als die den Künstler umgebende Aura, ist wesentlicher Bestandteil eines Starkultes, beispielsweise bei Paganini, Liszt, aber auch Yngwie Malmsteen oder Steve Vai u.v.a.m.◂**8** Es lassen sich demnach mindestens zwei Kategorien erkennen, welche im Zusammenhang mit *Schein* und *Einbildung* stehen: die (scheinbare) Aura einer Persönlichkeit sowie die (scheinbare) spielend leichte Bewältigung technischer Schwierigkeiten einer virtuosen Komposition.

Im italienischen Sprachgebrauch des 16. und 17. Jahrhunderts wird ein, durch »ungewöhnliche intellektuelle, künstlerische, physische und ethische Fähigkeiten« sich Auszeichnender, mit dem Begriff *Virtuoso* belegt (Reimer 1972, 1). Die lateinische Form virtū wurde seit dem Ende des 18. Jahrhunderts durch das deutsche Wort Virtuosität ersetzt, dessen Bedeutung zunächst einen umfassenden positiven Impetus hatte. Das Wort bezeichnete sowohl den praktischen Musiker als auch den Komponisten und Musikgelehrten. Im frühen 18. Jahrhundert lässt sich allerdings eine Verengung der Bedeutung nachzeichnen, welche in ihrem Verlauf nur noch auf den praktisch ausübenden Künstler abhebt (Reimer 1996, 61). Erst mit dem beginnenden 19. Jahrhundert erhielt Virtuosität seine pejorative Bedeutung. Der negative Bedeutungsinhalt bezieht sich hierbei auf eine breite Kritik gegen Virtuosität als bloße spieltechnische Kategorie einer artistischen Höchstleistung um ihrer selbst willen, ohne eigenständigen künstlerischen Aussagegehalt (Reimer 1972, 8).

Im weiteren Verlauf der Begriffsgeschichte lassen sich mehrere Bedeutungsverschiebungen erkennen: Galt die Bezeichnung »Virtuose« anfangs sowohl für Naturwissenschaftler als auch für Künstler (Warnke 2001, 81f.), wird zunehmend der Bereich der Naturwissenschaften ausgeblendet und der Begriff einengend nur noch für den Bereich der Künste verwendet. Aber auch die Verknüpfung mit dem Dilettantentum wird aufgegeben und es erfolgt eine Beschränkung auf enorme handwerkliche Fähigkeiten und Fertigkeiten. Bemerkenswert allerdings bleibt, dass der Begriff dennoch nicht seiner semantischen Implikation beraubt werden kann: Nach wie vor bezeichnet er etwas durchaus Skurriles und Hervorstechendes.

Dem Virtuosen wurden in der frühen Neuzeit immer auch ein hohes Maß an Moral und Tugendhaftigkeit abverlangt. Stadler spricht in diesem Zusammenhang von inneren und äußeren Qualitäten; außerordentliche moralisch-geistige Qualitäten bedurften eines äußeren sozialen Umfeldes, um sich in einem Gegenstandsbereich (der Kunst) manifestieren zu können (2006, 23). Mattheson fasst dem Zeitgeist entsprechend, folgende Eigenschaften zusammen, welche einen Virtuosen auszeichneten (zit. nach Drescher 1996, 47):

- virtus practica (= praktische Fähigkeiten)
- virtus theoretica (= theoretische Kenntnisse in Kontrapunkt & Komposition)

→ diese bilden zusammen die »virtus intellectualis«

Unabdingbar dazu gehört weiterhin die »virtus moralis«, das heißt, die moralische Integrität einer Person und folglich auch die eines Künstlers. Beachtenswert ist, dass Mattheson zwar Virtuosentum nicht dann abspricht, wenn einer der Komponenten fehle, es sich aber dann nicht um einen brauchbaren Virtuosen handle. Aus soziokultureller Sicht ist zu bemerken, dass für den Bereich des Heavy Metal der Topos moralischer Tugendhaftigkeit zu fehlen scheint. Durch gerade diese Abwesenheit wird jedoch der Raum für das Spiel mit dem Topos des Dämonischen und der damit assoziierten Macht eröffnet, der für die Welt des Heavy Metal grundlegend ist.

Im Bereich der musikalischen Künste wurde bereits früh darüber reflektiert, was ein »brauchbarer« beziehungsweise »unbrauchbarer« Virtuose ist und was einen Virtuosen auszeichne. Allein der Betrachtungsfokus wird zunehmend eingeengt.

Man erkennt hier einen zunächst auf Universalismus angelegten Virtuositätsbegriff, welcher sowohl praktische als auch theoretische Fähigkeiten und Fertigkeiten umfasst. Bildung in jeglicher Variante erhebt einen Musiker erst in den Rang eines Virtuosen. Andererseits ist auch bereits eine Aufteilung erkennbar. Die Aufspaltung wird in der weiteren Begriffsgeschichte zunehmend an Evidenz gewinnen. Ende des 18. Jahrhunderts beginnen sich im ästhetischen Diskurs zunehmend auch kritische Haltungen, gegenüber dem lediglich einem exhibitionistischen Selbstzweck dienenden Spiel eines vollkommenen Technikers zu etablieren. Mit einem Sprung in das 19. Jahrhundert und der Etablierung des Solo-Konzertabends ist die hauptsächliche Konzentration auf die spieltechnische Seite vollzogen. Aus einem allseits gebildeten Fachmann wurde der Star und Entertainer, der auf dem Podium über das Publikum herrscht.

Letztlich erfolgt eine vollkommene Reduzierung des Begriffs auf die technische Selbstdarstellung und Repräsentation zum Selbstzweck ohne jeglichen moralischen oder gar künstlerischen Anspruch. Hieraus entstand eine Kritik, welche

auf dem Gebiet des reisenden Virtuosentums in der Mitte des 19. Jahrhunderts vermehrt evident wurde und letztlich zu dessen Verfall führte.

Kriterien & Funktionen von Virtuosität

Sowohl im Bereich der sogenannten Klassischen Musik als auch im Bereich der Popularmusik im Allgemeinen und des Heavy Metal im Speziellen ist nicht klar, was unter virtuoser Musik bzw. Virtuosität verstanden werden kann. Dieses Defizit zeigt jedoch gerade, dass sich das Paradigma der Virtuosität gerade nicht eindimensional betrachten lässt, sondern aufgrund der Vielfalt dynamischer Konstituenten auf ein breites und heterogenes Bedeutungsfeld führt.
Eindeutig fallen zunächst die Ebene des Technischen und der vollkommenen Beherrschung selbiger in Bezug auf eine spezielle Fähigkeit, mithin der Instrumentalfähigkeiten, in diese Kategorie.◂**9** Die Virtuosität eines Spielers umschreibt hierbei die vollkommene Beherrschung einer zu einem bestimmten Zeitpunkt existierenden instrumentalen Spieltechnik. Es ist leicht ersichtlich, dass somit Virtuosität nicht eindeutig zu bestimmen ist. Was zu einer Zeit ein tatsächliches technisches Reservoir darstellte (was zunächst eng mit dem spezifischen Stand der Entwicklung des jeweiligen Instrumentenbaus korreliert), kann zu einer anderen Zeit weiteren Parametern unterworfen sein und seine Attribution *virtuos* verlieren.◂**10**
Entscheidender Faktor von virtuosem Spiel ist zunächst die technische Höchstleistung. Dies stellt höchste Anforderungen an die koordinativen Fähigkeiten eines Musikers/ einer Musikerin. Virtuosität stellt sich als das Ergebnis psychomotorischer Optimierungsprozesse dar (Kopiez 2004, 212ff).
Die pure Geschwindigkeit der technischen Ausführung ist also scheinbar ein unstrittiger Faktor von Virtuosität. Doch allein schnelles Spiel ist nicht Virtuosität. Dass schnelles und präzises Spiel ›schwer‹ ist, davon kann hier ausgegangen werden. Allein, ob schweres Spiel als *›virtuos‹* gelten kann, ist hingegen nicht eindeutig zu beantworten. Allzu häufig erschließt sich dem Zuhörer nicht unbedingt der Unterschied beider Dimensionen bzw. nur der Insider oder Fachmann kann beides voneinander trennen (von Loesch 2004, 12).
Weitere Faktoren auf der Seite der technischen Ausführung sind:
- ein hohes Maß an Passagen- und Figurenwerk
- schnelle bis extrem schnelle Tempi
- Spiel in hohen Lagen (dadurch bedingt Brillanz als wesensimmanente Klangfarbe von virtuosem Spiel)
- schnelle Lagenwechsel

• schneller Wechsel von Akkord- und Melodiespiel
• häufiger Rhythmuswechsel – Verwendung ungewöhnlicher Metren → da durch Erzeugung des Eindrucks von Quasi-Improvisation
im Bandgefüge
• unter Umständen Verwendung von Polyrhythmik zwischen den einzelnen Instrumenten
• Erzeugung hoher Klangdichten auf dem Instrument
• Vermischung von Ton- und Geräuscherzeugung als Stilmittel

Diese Elemente müssen natürlich nicht immer alle zutreffen. Ob etwas als *virtuos* anerkannt wird, liegt letztlich in der Rezeption der Hörerschaft und des Konzertpublikums, welches sich einen akustischen und vor allem auch einen visuellen Eindruck schafft.

Wie bereits erwähnt, ist *Virtuoses* und *Schweres* nicht immer gleichzusetzen. Somit gibt es auch Techniken und Spielweisen, die zwar eine hohe Klangdichte erzeugen und sehr schnell und brillierend gespielt werden, aber im Prinzip technisch nur bedingt *schwer* sind. Sie erzeugen auf der einen Seite den Höreindruck, etwas sei sehr anspruchsvoll – ist aber andererseits nicht mehr als beispielsweise Passagen- und Figurenwerk. Aber auch hier gibt es graduelle Abstufungen und die Übergänge sind fließend. Beispielsweise *Tapping* oder *Sweeping* auf der Gitarre erzeugen pro Zeiteinheit eine hohe Tondichte, die mit geringem Kraftaufwand erzeugt werden kann. In Perfektion erfordern diese Techniken ebenfalls ein Höchstmaß an koordinativen Fähigkeiten.

Eine nicht zu unterschätzende Rolle bei (nahezu) allen Virtuositätsphänomenen ab dem 19. Jahrhundert spielt die Rolle der darbietenden Person, die diese verkörpert. Fournier untersucht den Topos des Teuflischen, arbeitet Merkmale heraus, welche das Diabolische kennzeichnen und überträgt diese auf die Virtuosen. Historisch bezieht er sich dabei ausdrücklich auf Paganini, für welchen der Begriff des »Teufelsvirtuosen« vom zeitgenössischen Schrifttum geprägt worden ist.

Folgende Merkmale bestimmt er als idealtypisch für Virtuosität (Fournier 2001, 119ff):

• Technische Fertigkeiten
• Eitelkeit
• Seelenlosigkeit und Kälte
• der Virtuose als Attraktion
• Verführung und Anpassungsfähigkeit

Fournier verknüpft diese Elemente und kommt zu folgendem Ergebnis (ebd., 131):

»Im Virtuosen begegnet uns ein Mensch, der scheinbar übermenschliche Fähigkeiten hat, in der Realisation seiner Möglichkeiten aber einer psychologischen, seelischen Tiefe entbehrt. Er arbeitet mit profanen ›Showeffekten‹, die ihm den Zugang zu seinem Publikum erleichtern und ihm die Möglichkeit geben, seine Zuschauer/ -hörer derart in seinen Bann zu ziehen, daß diese die Verführung als solche nicht wahrnehmen. In diesem Zusammenhang ist der Virtuose bemüht, den Anschein zu wecken, als tät er nicht, was er in Wirklichkeit tut: sein Publikum mit Oberflächlichkeiten blenden und zu Negativem, nämlich zu ›minderwertiger Trivialmusik‹ verführen. Seine Anpassungsfähigkeit erleichtert ihm dabei den Zugang zu seinem Publikum, dessen musikalische Bedürfnisse er erfüllt. Sein begrenzt extravagantes Auftreten und seine Eitelkeit erscheinen in diesem Kontext als kleine, den Reiz für das Publikum noch erhöhende Sonderlichkeiten eines vermeintlichen Genies.«

Es ist erkenntlich, dass Virtuosität nicht einfach auf technische Vollkommenheit abzielt, sondern aus einer Vielzahl von Bedeutungskomplexen mit Inhalt angefüllt wird. Virtuosität stellt sich darum vielmehr als ein dynamisches Gebilde verschiedenster Konstituenten dar und nicht als eine fest umreißbare Erscheinung.

Erscheinungsformen und Funktionen von Virtuosität

Aus der Kombination der verschiedensten Konstituenten ergeben sich unterschiedliche Phänotypen von Virtuosität, die sich in ihrer Funktion einzeln wesentlich unterscheiden, häufig aber ineinander übergehen:

Virtuosität als Lust am Spiel (homo ludens) – diese Kategorie umfasst auch die Lust am »Entdecken«, d.h. eventuell ein frühes (unreflektiertes) Stadium von Improvisation

Diese Funktion stellt möglicherweise die ursprünglichste Funktion menschlichen Umgangs mit Musik dar. Oerter betont, dass das Musizieren den Merkmalen eines typischen Spiels entspräche. Es sei primär Selbstzweck aus intrinsischer Motivation, wobei der Handelnde sich eine zweite Realitätsebene schaffe und das Handeln durch Ritual und Wiederholung gekennzeichnet sei. Hierbei bilde das sensomotorische Spiel die Basis allen Musizierens (Oerter 1993, 293f). Die starke Betonung des handwerklich-technischen Aspekts könnte durchaus als starke Überbetonung bzw. Überentwicklung eines vom menschlichen Spieltrieb herrührenden Bedürfnisses gedeutet werden. Der Akteur der Musik (sowohl der Ausführende als auch der Rezipient) erlebe hierdurch »emotionale Veränderungen« und eine »Selbsterhöhung«, mithin »neue sinnstif-

tende Eindrücke« (ebd.). Für die Virtuosität erscheint hier in besonderem Maße die Selbsterhöhung von starkem Interesse zu sein, die sich in einer verstärkten Ekstase äußern kann. Ein weiterer wichtiger Aspekt in diesem Zusammenhang ist das von Oertel beschriebene »Phänomen der Realitätsveränderung im Symbol-, Rollen- und Regelspiel« (ebd.). Dieser Aspekt bekommt für die Rolle, die Heavy Metal als Kultur für Jugendliche spielt und die unter anderem von Simon Frith herausgestellt wird (Frith 1983, 202ff), eine wichtige Bedeutung. Kennzeichen der meisten Jugendsubkulturen ist die Suche nach Bedeutungs- und Sinnmustern in den gesellschaftlichen Strukturen. Der virtuose Metalmusiker wird somit zur Projektionsfläche und zum Identifikationspunkt breiter Massen. Das Spiel mit Attitüden und Symbolen erfährt hier besondere Bedeutung. Hier lassen sich starke Synergieeffekte zwischen Publikum und Künstler ausmachen.

Virtuosität als Ergebnis psychomotorischer Optimierungsprozesse

Im Gegensatz zur herrschenden allgemeinen Ansicht unter Musikern führt die moderne Psychologie aus, dass die Expertise »fast ausschließlich auf dem Ausmaß an Übung beruht und natürliches Talent so gut wie keine Rolle spielt« (Anderson 2007, 356). Diese Auffassung erscheint bisweilen extrem einseitig, da sie bestimmte soziale Ausgangssituationen und die Förderung musikalischer Begabungen nicht berücksichtigt. Für den Heavy Metal zeigt sich insbesondere, dass die Ausbildung von musikalischer Perfektion auch unabhängig von den klassischen Ausbildungsinstitutionen stattfindet. Nur ein Bruchteil der mit den Heavy Metal-Bereich assoziierten Musiker hat eine Musikhochschule besucht bzw. ein klassisches Instrumentalstudium absolviert. Die Ausbildung und Fähigkeitsaneignung findet häufig über den Weg des Selbststudiums und Experimentierens statt.◂11 Umso erstaunlicher ist in der Heavy Metal Kultur der häufige Verweis auf Musik, die einem klassischen Ausbildungsweg entstammt (sogenannte »Klassik«).

Virtuosität als Ziel kompositorischer Arbeit

Der Komponist schreibt hier explizit für den virtuosen Künstler. Die Aussage des Komponisten bleibt im Werk immanent, das heißt der Virtuose ist Instrument zur Ausführung des kompositorischen Willens oder: der Virtuose komponiert für sich selbst zum Zwecke der Selbstdarstellung. Vordergründiges Ziel ist hierbei die Präsentation technischen Könnens, wobei das Werk kaum eigenständigen Aussagegehalt hat: Artistik als Selbstzweck und »Verarmung« bzw. »Beschränkung« des kompositorischen Könnens.◂12 Oftmals folgt hier der kompositorische Ausdruck den technischen Möglichkeiten und Vorlieben des Virtuosen und bleibt zumeist darauf beschränkt.

Virtuosität, die sich aus der Überwindung der bis zu einem gewissen Zeitpunkt geltenden instrumentalen Grenzen ergibt (hieraus folgt auch die Veränderbarkeit dessen, was zu einer Zeit als virtuos gilt)

Die Entwicklungen im Instrumentenbau haben daher einen erheblichen Einfluss auf die Tendenzen der Virtuosität. Dies betrifft zum einen die Spielbarkeit von beispielsweise bestimmten Spielfiguren oder die klangliche Nuancierung etc. und zum anderen die damit verbundene Reichweite von Kompositionen. Die Entstehung des modernen Konzertflügels mit Gussrahmen ermöglichte erst die Herausbildung des Konzertabends für Soloinstrument (vergleichbares lässt sich für die Streichinstrumente konstatieren). Diese Erneuerungen im Instrumentenbau wiesen erst den Weg zu einer Massentauglichkeit. Eine große Anzahl an Menschen ließ sich nur mit hinreichender Lautstärke erreichen. Somit war es möglich das Phänomen der Virtuosität, welches bis zu Mozart beispielsweise ein mehr oder minder privates (das heißt auf einen eng begrenzten und selektiven Personenkreis beschränktes) Phänomen war, in ein öffentliches zu überführen. Dies darf nicht mit der Außenwirkung verwechselt werden, ohne welche virtuoses Spiel sich selbst negieren würde. Mit öffentlicher Virtuosität sei vielmehr der Aspekt des unselektierten Adressatenkreises benannt, mit welchem der Faktor der Popularwirkung eng korreliert.

Virtuosität als Attraktionselement und Publikumsmagnet

Steht das pure artistische Element im Vordergrund, um als Attraktionselement merkantile Interessen zu verfolgen, handelt es sich unter Umständen um den höchsten Grad der technischen Vollkommenheit, jedoch auch um den geringsten Grad kommunikativen Inhalts. Das Spiel erscheint aus diesem Grund vollkommen sinnentleert, da es über kaum oder wenig kommunikativen Zweck verfügt. Daraus folgt ebenso, dass eine populare Wirkung lediglich temporär vorhanden sein kann. Für den Bereich der Rock- und Popmusik sind zwar die marktorientierten Aspekte konstituierend, aber es herrscht eine intensive Kommunikations- und Austauschstruktur, ohne welche sich ein populärer Erfolg in der Regel nicht einstellt.

Zusammenfassung

Die gegenseitige Abhängigkeit zwischen »Brillieren« und »Charmieren« (zit. nach Küster 1993, 110f) bleibt bestehen und stellt sich als wesentlich dafür heraus, breite Massen begeistern zu können. Das lyrische und das heroische Ausdruckselement sind gerade auch in der Rockmusik- und Metalmusik auf beson-

dere Weise miteinander verwoben. Virtuose Spielformen können hierbei beide Ausdrucksformen annehmen.

Vor allem das Alternieren zwischen Spannung und Entspannung, d.h. Changieren zwischen »Artistik« und »Ausdruck«, ist wesentliches Konstruktionselement jeglicher instrumental-virtuosen Darbietung. Wenn durch pure technische Höchstleistung der kommunikative Inhalt verlorengeht, bleibt zwar anfängliche Bewunderung für das artistisch Mögliche. Sie wird jedoch verdrängt von der Frage nach der Sinnhaftigkeit und stößt sonach früher oder später auf Ablehnung. Die Bewunderung technischer Höchstleistungen bleibt wahrscheinlich nur bei einem geschulten Fachmann erhalten,◂13 wohingegen die reine Artistik beim Massenpublikum schnell ihren Attraktionswert verliert, sobald nicht weitere Erwartungshaltungen befriedigt werden. Dieser Umstand lässt sich an Werken des 19. Jahrhunderts ebenso erkennen wie in einigen Stilrichtungen der Neuen Musik und der Heavy Metal-Musik. Gerade der Umstand, dass der Kontinuitätsbogen über Epochen- und Stilgrenzen hinweg geschlagen werden kann, verweist darauf, dass es hierbei um fundamentale (unter Umständen anthropologische) Grundkategorien geht, was als ein wesentliches Argument für die Beständigkeit von Heavy Metal über Generationsgrenzen hinweg gedeutet werden kann.

Der Virtuose dient hierbei als Attraktionselement und Publikumsmagnet. Seine Dämonisierung und Auratisierung, mithin die Legenden- und Mythosbildung um einen Charakter sind bereits im Vorfeld eines Konzertereignis bestimmend. Nicht auf CD oder DVD soll dies rezipiert werden. In der realen Erlebniswelt soll das Spiel mit Schein – quasi körperlich – erfahren werden. Der sehende – nicht nur per CD hörend erfahrbare – Mitvollzug des virtuos Dargebotenen ist die höchste und dichteste Form der möglichen Kommunikation zwischen Band und Publikum. Hierbei spielen im Prinzip die uralten Kommunikationsmuster von Spannung und Entspannung eine wesentliche Rolle. Gerade dieses Wechselspiel lässt sich sowohl in der Kleinform eines Solos als auch in der Großform eines Songs nachvollziehen. Mithin kann diese Form als Spiel ums Überleben – um das Überleben und Aufrechterhalten der Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient gedeutet werden.

Anmerkungen

01► Der folgende Beitrag stellt die Weiterführung der Thesen meiner Magisterarbeit »Virtuositätsphänomene in der populären Kunstmusik des 20. Jahrhunderts – Übertragung eines historischen Phänomens auf soziologischer Grundlage« dar. Ich danke Herrn Prof. Albrecht von Massow und Herrn Prof. Dr. Helmut Well für die vielseitigen Anregungen und zahlreichen interessanten Gespräche.

02► siehe Weissmann 1918. Die Seitenangaben der folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Zweite 1920 erschienene Auflage.

03► Die aktuellste Veröffentlichung zu dieser Thematik ist 2008 von Markus Preissl vorgelegt worden. Seine Betrachtungsweise ist auf den ersten Blick eine unkonventionelle, aber dennoch herauszuhebende. Indem Preissl auf die vielfältigsten musikwissenschaftlichen, kulturellen und medialen Referenzen eingeht, zeigt er einen neuen Weg auf, das Phänomen der Virtuosität unter einem äußerst weiträumigen Blickwinkel zu betrachten.

04► Exemplarisch für das Liszt'sche Klavierwerk und deren konstitutive Bedingungen siehe: Samson 2003, 70ff.

05► siehe hierzu grundlegend musikalisch: Walser 1993 sowie die sehr erhellende sozialgeschichtliche Studie von Pascal Fournier 2001.

06► Einen umfassenden Überblick über den aktuellen Forschungsstand bietet Bielefeld/ Dahmen/Großmann 2009.

07► siehe hierzu beispielhaft Dauzat/Dubois/ Mitterand 1993, 812 und Gamillscheg 1997, 898. Allerdings scheint der Ursprung der französischen Form virtuel nicht tatsächlich geklärt. Wie dem Autor von Dr. Martin Müller-Wetzel aufgrund nicht veröffentlichter Forschungsarbeit dargelegt wurde, scheint es sich hierbei um eine Wortneuschöpfung zu handeln. Der Rückbezug auf das lateinische vir ist demnach nicht gesichert. Die Bedeutung des Wortes wird dennoch durch seine Verwendung im aktiven bzw. zu einer Zeit aktuellen Sprachgebrauch geprägt. Sonach lassen sich durchaus Parallelen zwischen den verschiedenen Kategorien von Virtualität und Virtuosität ziehen.

08► siehe hierzu ausführlich auch Schirdewahn/Ulrich 2002.

09► siehe hierzu beispielsweise: von Loesch 2004, 12; von Arburg 2006, 9; Walker 2001, 789

10► von Loesch nennt diesen Umstand das »Veralten[…] von Virtuosität« und bezieht dies vor allem auf den wandelbaren Sinngehalt von »raschen Tonfolgen« in Form von Figuren- und Passagenwerk, welche »historisch bedingten […] graduellen Abstufungen« unterlägen. Daher lasse sich ein Sinnverlust einiger historischer Werke konstatieren, welche ursprünglich mit dem Attribut virtuos belegt waren. vgl. hierzu: von Loesch et al. (2004, 13.)

11► Mit Sicherheit gibt es keinen generalisierbaren Heavy Metal-Musikerlebenslauf; allein der Umstand der kontinuierlichen Erreichung technischer Höchstleistung außerhalb eines institutionalisierten Ausbildungsrahmens erscheint mir umso erwähnenswerter.

12► vgl. hierzu auch Küster 1993, 114f.

13► vgl. hierzu auch Kaden 2004, 268..

Marco Lehmann / Reinhard Kopiez

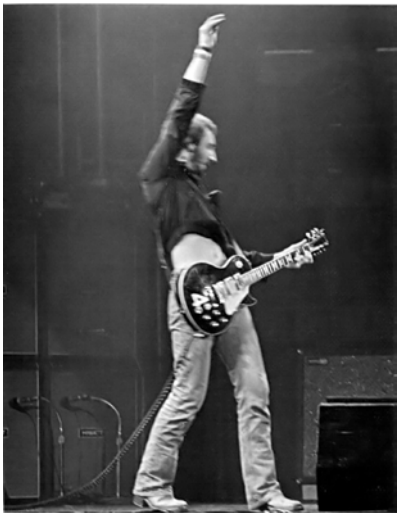
Der Einfluss der Bühnenshow auf die Bewertung der Performanz von Rockgitarristen

Iron Maiden, Manowar, van Halen – Sie alle haben ihn ...

... den Showfaktor. Live-Auftritte dieser und ähnlicher Bands erscheinen uns einzigartig und beeindrucken uns noch lange danach. Bei Iron Maiden fliegen beispielsweise Gitarren durch die Luft (Abb. 1) oder Gitarrensoli werden in pyramidenartigen Posen aus mehreren Performern zur Schau gestellt. Manowar bieten spezielle Spieltechniken zeremoniell dar: So hält der Sänger Eric Adams für das simultane Tappingsolo der zwei Instrumentalisten Joey DeMaio und Karl Logan den Bass in seiner rechten Hand und die Gitarre in seiner linken (Abb. 2).

Viele der Rockperformanzen erweitern das normale Gitarrenspiel, indem die Instrumentalisten ein zusätzliches motorisches Programm verwenden, dessen Hauptmerkmal die *gute Sichtbarkeit* ist. In vielen Fällen tragen diese Showkomponenten nichts zum physikalischen Klang der Musik bei und bei Studioaufnahmen würden die Musiker auf sie verzichten. Auch die meisten Betrachter wissen um die Merkmale einer Bühnenshow und so gehört das Spiel mit der für den Heavy Metal charakteristischen Selbstironie und der permanenten Übersteigerung zum kulturellen Code dieses Musikstils und seiner Konzerte. Doch eine gute Bühnenshow beeindruckt auch. Es stellt sich deshalb die Frage, inwiefern sie als Teil eines audiovisuellen Gesamtkonzepts beispielsweise die Bewertung eines Gitarrensolos beeinflusst (vgl. hierzu ausführlich Kopiez 2008; 2009; 2010). Die hierbei bedeutsamen intermodalen Zusammenhänge zwischen dem Sehen und dem Hören der Show wollen wir in unserem Beitrag aus Sicht der Performanzforschung untersuchen.

Die Auswahl der Rockgitarre als Studienobjekt für die Bedeutung des Showfaktors bei der Bewertung instrumentaler Performanz ist durch die historische Sonderstellung des Instruments in der Geschichte der Rockmusik bestimmt. In Übereinstimmung mit Millard (2004) sind wir davon überzeugt, dass die elektrische Gitarre zu den ›american icons‹ des 20. Jahrhunderts gehört. Sie hat wie kaum ein anderes Instrument den Klang des modernen Amerika bestimmt und zwei Spezies von Instrumentalisten hervorgebracht: den »guitar hero« und den



»guitar god« (ebd., 143ff.). Während der guitar hero ein Spieler ist, der die Instrumentaltechnik weiterentwickelt und dessen Spiel dann häufig imitiert wird (zu dieser Gruppe gehören Namen wie Eric Clapton, Pete Townsend oder Jimi Hendrix), entwickelte sich mit den guitar gods gegen Ende der 1970er Jahre ein extrem virtuoser Spielertypus, dessen Spieltechnik nicht mehr einfach imitiert werden konnte und bei dem die Zurschaustellung seiner virtuosen Fertigkeiten ein fester Bestandteil des Liveauftritts war beziehungsweise dessen Demonstration von Spielfertigkeiten auch die Form von Songs bestimmte (zu dieser Gruppe gehören Namen wie Edward van Halen, Uli Jon Roth oder Yngwie Malmsteen). Zusammen mit der durch den Schultergurt erreichten hohen Mobilität des Spielers wurde damit der Gitarrist zum »Epicenter of rock'n'roll« (Millard 2004, 147). Die Gitarre erlaubt zudem viele Spieltechniken, auch solche, die aus einer größeren Distanz gut erkennbar sind (s. Abb. 1). So lässt Pete Townsend (von der Band The Who) durch seinen kreisenden Arm die Töne zwar nicht besser klingen, er erreicht aber eine gute Fernwirkung bei seiner Show (Abb. 3). Insgesamt gibt es viele Beispiele populärer Gitarristen, die dem Publikum in den vergangenen fünf Jahrzehnten die zahlreichen Möglichkeiten einer wirkungsvollen Bühnenshow demonstriert haben (s. Abb. 5 und 6).

Aber was genau passiert auf der Bühne? Wie gestalten Rockgitarristen ihre Show? Sind ihre Spielgesten aufgrund der Musikstruktur erforderlich oder sind sie eine spektakuläre Zugabe? Und wie wirkt die Show auf den Rezipienten? Inwiefern beeinflusst die Bühnenshow die Wahrnehmung und Bewertung eines Gitarrensolos? Wird die Wirkung der musikalischen Leistung, also des Instrumentalspiels durch die Bühnen-

show gefördert oder etwa trivialisiert? Anschaulich gesprochen, verwenden Betrachter Bewertungsheuristiken wie ›Der Spieler zeigt eine große Show, weil sein Solo musikalisch wertlos ist‹ oder ›Beeindruckendes Spiel! Live kommt das Solo erst richtig zur Geltung‹?

Dieser Text trägt Elemente einer Theorie der Bühnenshow zusammen. Dabei wird die Bühnenshow nicht nur aus der Sicht des Gitarristen oder eines Experten betrachtet, sondern auch aus der Perspektive des Rezipienten. Es geht also um das komplizierte Verhältnis zwischen Bühnenshow und Anspruchsniveau auf der Seite der Performanz und deren Wirkungen auf den Rezipienten. Es geht nicht um korrektes Gitarrenspiel oder um ideale Techniken, obwohl das Ausschalten überflüssiger Bewegungen als Optimierungsziel aller Spieltechniken eine Voraussetzung der vorliegenden Argumentation ist. Der Text verwendet durchgehend den Begriff Rezipient anstelle von Hörer, Zuschauer oder Betrachter, um den Adressaten einer audiovisuellen Bühnenshow zu bezeichnen. Ein Solo wird immer gehört und gesehen.

Abb.1-6 (von links oben nach rechts mitte): Verschiedene Beispiele für Gitarrentechniken mit hohem Showfaktor: die fliegenden Gitarren bei Iron Maiden (Abb. 1), die Drei-Personen-Tapping-Zeremonie von Manowar (Abb. 2), die Windmühlentechnik von Pete Townsend (Abb. 3), die Over-Under-Technik von Michael Angelo Batio (Abb. 4), die Zungentechnik von Steve Vai (Abb. 5) und Jimi Hendrix' Spiel hinter dem Rücken (Abb. 6).

Die Bühnenshow aus der Sicht des Gitarristen

Ursprünglich waren expressive Gesten zur Kommunikation musikalischer Strukturen wie Beginn und Ende einer musikalischen Phrase gedacht. Der Performer sollte die Musik durch seine Gesten gliedern. Beispielsweise ist die Verknüpfung musikalischer Elemente Davidson (2002) zufolge ein wichtiges Ausdrucksziel der Bewegungen von Sängern und soll auch als solche vom Rezipienten verstanden werden. Dem gegenüber steht die von der musikalischen Struktur unabhängige Wertschätzung der Qualitäten einer Performanz, die in einem neueren Essay von Nicholas Cook (2008) Berücksichtigung findet. Ihm zufolge dienen Merkmale der Per-

formanz nicht einfach zur Kommunikation musikalischer Strukturen, sondern haben eigene Qualitäten, die nicht im Notentext kodiert sind. Die Performanz erhält damit neben der Komposition eine ganz eigenständige künstlerische Bedeutung. Cook (2008) meint mit Qualitäten einer Performanz unter anderem den zeitgeschichtlichen Wandel der Vorstellung eines musikalischen Spiels, beispielsweise die Abstimmung zwischen Tempo und dynamischer Phrasierung. Er veranschaulicht dies an Aufführungen des abendländisch-klassischen Repertoires. Es geht bei diesen Qualitäten jedoch weniger um die Kommunikation einzigartiger Merkmale der Performanz oder des Spielers, wie es in der Rockmusik vermutlich das Ziel der Bühnenshow ist. Eine Rockshow gehorcht also vielleicht anderen Qualitätskriterien, die möglicherweise erst durch die hohe Mobilität des Gitarristen freigesetzt werden.

Wir schlagen deshalb vor, die Bühnenshow eines Rockgitarristen anhand von vier Merkmalen zu beschreiben: Erstens sind die Showelemente Teil der musikalischen Gestik; zweitens sind Show-Spieltechniken zusätzliche Bewegungskomponenten der Ausführung und für ein professionelles Spiel nicht zwingend notwendig; drittens basieren sie auf individuellen Merkmalen des Spielers, der jeweils eine zu seinen individuellen motorischen und physiologischen Voraussetzungen passende Integration von Show und Technik finden muss; viertens erfüllen Showelemente eine spezifische Kommunikationsfunktion zwischen Spieler und Rezipienten.

Die Kommunikationsfunktion wird vom Spieler vermutlich bewusst konzipiert und unterliegt nicht der sonst für Instrumentaltechniken gültigen Maxime der Bewegungsökonomie beziehungsweise -optimierung (Altenmüller 2006). Ein anspruchsvolles Solo spieltechnisch zu optimieren und gleichzeitig eine Bühnenshow zu liefern, beinhaltet konfligierende Anforderungen an die Motorik. Aus der Planung einer Show erwachsen so spieltechnische Beschränkungen. Sehr schnelles Gitarrenspiel und viele Lagenwechsel erfordern beispielsweise ein präzises Training, das überflüssige Bewegungen ausschaltet. So sollten sich die Finger der Greifhand nicht zu weit vom Griffbrett entfernen, um schnell wieder einsatzbereit zu sein. Bei Robert Fripp (King Crimson) sind im Gitarrenspiel des Stücks *Fraktured*◂1 dementsprechend nur wenige Greifbewegungen sichtbar. Alle Finger der Greifhand halten sich immer in der Nähe des Griffbretts auf. Diese Hand kann damit nur schlecht für die Bühnenshow und zur Kommunikation eingesetzt werden. Weitere Beispiele für optimierte Bewegungen der Hände beim Gitarrenspiel finden sich auf dem Lehrvideo von Mattias Eklundh (2004) bei der Demonstration der Sweeping-Technik oder der des Whammy-Bar-Einsatzes (Abb. 7).

Abb.7: Sweeping Technik (links). Die rechte Hand streicht mit dem Plektrum in einer Bewegung über mehrere Saiten und bewegt sich anschließend zurück. Whammy Bar oder Vibratohebel (rechts). Die rechte Hand lockert oder erhöht die Saitenspannung mit einem am Steg der Gitarre befestigten Hebel.

Eine Bühnenshow, die diese Techniken erlauben soll, muss professionell gestaltet werden. Der Gitarrist Michael Angelo Batio betont dementsprechend auf seiner Unterrichts-DVD Speed Lives (2003) die Bedeutung der Planung einer individuellen Live-Show. Ihm zufolge kommt ein Gitarrist seinen Vorbildern wie van Halen, Blackmore oder Page näher, wenn er live ganz er selbst ist und eine einzigartige Show liefert. In diesem Geist entstand auch die Over-Under-Technique, das Markenzeichen Batios (Abb. 4). Im schnellen Wechsel greift Batio die Töne von unten und von oben. Rein spieltechnisch gesehen eine eher unökonomische Technik, die nichts zum Klang beiträgt, die jedoch gut sichtbar ist und das Solo möglicherweise anspruchsvoller erscheinen lässt. Im Studio jedoch käme diese Technik natürlich nicht zum Einsatz, bemerkt Batio. Sie hat einen hohen Preis, denn die Greifhand muss häufig ihre optimale Spielposition verlassen.

Bühnenshow wirkt also dem Ideal der Bewegungsminimierung entgegen. Um das Problem abzumildern, sollten Gitarristen ihre Bühnenshow planen und üben, wenn sie gleichzeitig ein professionelles Gitarrenspiel anstreben, in dem der motorische Ablauf optimiert ist (Altenmüller/Jabusch 2008). Sie benötigen jedoch Annahmen darüber, welche Merkmale ihrer Show den Betrachter oder Fan beeindrucken oder bewegen sollen. Wir nennen solche Annahmen subjektive Theorien des Performers. Diese müssen aber nicht zwingend mit empirisch feststellbaren Zusammenhängen übereinstimmen, die sich durch die Befragung der Rezipienten aufdecken lassen. Fallen die Theorie des Performers und die wirklichen Zusammenhänge zwischen Bühnenshow und wahrge-

nommenem Anspruch einer Performanz zu weit auseinander, dann lässt sich vielleicht der Misserfolg guter Musiker erklären. Es wäre zu fragen, inwiefern bestimmte Merkmale der Bühnenshow die Bewertungen der Rezipienten beeinflussen, ob beispielsweise bestimmte Showmerkmale ein Solo anspruchsvoller oder beeindruckender erscheinen lassen.

Wie erlebt der Hard Rock-Fan die Bühnenshow?

Wir betrachten nun die Rezipientenperspektive der Bühnenshow, um eine Vorstellung von den Zusammenhängen zwischen Showelementen und den Bewertungen der Gitarrensoli zu gewinnen. Hard Rock-Fans geben viel Geld dafür aus, Live-Shows zu sehen. Wozu der Aufwand, wenn sie die Musik doch auch bequem von CD in Studioqualität hören könnten? Die Live-Show hat offensichtlich eine spezielle Bedeutung für den Rezipienten, von der Erfolg und Qualität einer Show abhängen. Wir fragen also nach einer Ästhetik der Live-Performanz, die die Zusammenhänge zwischen Showelementen und deren Wertschätzung beim Zielpublikum beschreibt.

Unser Ansatz geht über die Einschätzungen und Kritiken musikalischer Experten hinaus, wie sie beispielsweise in einem schon 1977(a) von Sandner herausgegebenen Buch zu den ästhetischen Wertungskriterien des Rock und seiner Bühnenshows vorliegen. Sandner (1977b) betrachtet die Bühnenshow bei der Rockmusik aus soziologischer Perspektive. Es werden dabei Beispiele für die Interpretationen der Bühnenshow einiger Bands und Interpreten gegeben (z. B. Roxy Music oder Lou Reed), jedoch geschieht dies wieder aus Experten- und nicht aus Rezipientenperspektive. Diese soziologische Betrachtung verrät nichts über die psychologischen Zusammenhänge bei der Rockmusik-Rezeption.

Zwei Beispiele können die Bedeutung der Show für den Rezipienten illustrieren. Zum einen das *Jump*-Desaster der Rockband van Halen: In einem Konzert der Band wurde ein Playback mit einer falschen Sampling-Frequenz eingespielt, so dass zwischen der Tonhöhe der Bandinstrumente und der des Playbacks eine Differenz von 146 Cent, d. h. von mehr als einem Halbton bestand. Obwohl damit ein technischer Fehler den Song unbrauchbar machte, schien dies die Fans allerdings nicht zu stören (Kopiez/Platz 2009).◂2 Zum anderen lieferte die Band AC/DC ein Beispiel: Auf dem Live-Mitschnitt des Eröffnungstitels *Thunderstruck* (The Razors Edge, 1990) beginnt zunächst das Schlagzeug und gibt das Tempo vor. Der Gitarrist Angus Young setzt mit seinem Intro jedoch zu langsam ein und beschleunigt erst im Verlauf der ersten Sekunden auf das rich-

tige Tempo. Die Wertungskriterien der Fans in einer Live-Show sind angesichts dieser Beispiele noch völlig unbekannt und sollen auf keinen Fall durch ein Defizitmodell beschrieben werden, dass althergebrachte Aussagen zur Inkompetenz der Fans neu auflegt. Die Wertschätzung durch die Fans muss stattdessen gemäß ihres innigen Verhältnisses zur Musik erklärt werden.

Eine Rockshow muss authentisch sein

Die Authentizität ist für den Rezipienten möglicherweise das wichtigste Merkmal eines Gitarrensolos. Von ihr hängen alle weiteren subjektiven Zusammenhänge zwischen Merkmalen des Solos und seinen Wirkungen ab. Von Appen/Doehring (2000) leiten die Bedeutung der Authentizität aus den Albumrezensionen verschiedener Musikzeitschriften ab, die sie aus vier Jahrzehnten gesammelt haben. Zwar sind auch Kategorien wie Innovation, Originalität und Homogenität eines Werks bei der Musikbewertung zentral, fußen jedoch auf der Authentizität und Integrität des Werks. Wenn beispielsweise bei einem Fernsehauftritt kein Instrumentenkabel in der E-Gitarre eines Musikers steckt oder der Schlagzeuger zum Playback nur in der Luft trommelt, dann ist es aufgrund der fehlenden Authentizität des Auftritts müßig, weitere Qualitätsmerkmale des dargebotenen Instrumentalspiels zu bewerten. Eines von vielen amüsanten Beispielen ist der Auftritt der Spider Murphy Gang bei der ZDF-Hitparade mit dem Titel *Schickeria*.◂3 Das einzige, was hier noch zu bewerten bleibt, ist die Show. Doch kann allein die Show bei einem unaufmerksamen Betrachter die Authentizität wiederherstellen, beispielsweise durch das Engagement des Musikers? Die Antwort darauf erfordert ein Modell des Rezipienten und einen empirischen Zugang zu seinem Erleben. Diese Idee ähnelt dem Paradigma der experimentellen Ästhetik, das schon im 19. Jahrhundert Gustav Theodor Fechner verfolgte. Ihm ging es um die Anwendung experimenteller Methoden zur Untersuchung der Wahrnehmung von Kunstgegenständen (Berlyne 1996). Darin spielt weniger das Expertenurteil über einen Kunstgegenstand eine Rolle, sondern vielmehr das Rezipientenurteil als Ausgangspunkt einer Ästhetik (Motte-Haber 2005). Kleinen (1986) geht sogar noch einen Schritt weiter und verlagert ästhetisches Erleben in den alltäglichen Umgang der Rezipienten mit Musik. Demnach ist das Gefallen die Voraussetzung für die weitere Verwendung eines Musikstücks, beispielsweise zur Stimmungsregulation.

Authentizität ist also eine psychologische Konstruktion des Rezipienten. Sie ist nicht nur von Experten bewertbar, sondern entsteht im Kopf der Fans. Auf Authentizität in diesem Sinn legen es auch Manowar an. Sie betonen bei vielen Gelegenheiten, dass es ihnen um True Metal gehe, um so etwas wie Wahrhaftigkeit, die sie bei sich und ihren Fans beschwören: »True metal people wan-

na rock not pose« (Kings of Metal, Manowar, 1988). Angesichts dessen ist aber zweifelhaft, ob Manowar jemals mit Schwertern in den Krieg gezogen sind oder ob der Imperativ der letzten Strophe des Titels *Hail and Kill* (ebd.) jemals durch die Band oder ihre Fans verwirklicht wurde. Die Authentizität muss von den Fans nur erlebt und nicht überprüft werden.

Einflüsse auf die Bewertung einer musikalischen Darbietung

Mit einer authentischen Rockshow können nun mehrere psychologische Einflüsse zusammenhängen. Entsprechende Evidenz für diese Einflüsse liegt allerdings hauptsächlich im Rahmen des klassischen Repertoires vor. Wir möchten einige Befunde kurz ansprechen und anschließend auf die Situation der Rockshow und seiner Gitarrensoli übertragen. In manchen Studien wird das physische Erscheinungsbild des Musikers manipuliert, in anderen seine Bewegungen, Gestik und Mimik. Zu unterscheiden ist auch, ob die Rezipienten einer professionellen Jury angehörten oder ob es sich um musikalische Laien handelte. Der erste Fall kann beispielsweise Licht auf die Manipulierbarkeit der Juryentscheidungen bei Musikpreisen werfen. Unser theoretischer Fokus bezieht sich allerdings auf Laien, die Musik in ihren alltäglichen Begriffen beurteilen. In einigen der nachfolgend zusammengefassten Studien werden nur verschiedene audiovisuelle Bedingungen miteinander verglichen, in anderen werden die audiovisuellen Bedingungen ins Verhältnis zu einer rein auditiven Darbietung gesetzt.

Der Einfluss des Geschlechts des Musikers auf das Urteil über die akustische Darbietung wurde in einem Experiment mit playback-spielenden Pianisten nachgewiesen (Behne 1994). Männliches Spiel wirkte präziser, weibliches dramatischer. Weitere Studien belegen Einflüsse der Attraktivität und der Kleidung des Musikers (Wapnick/Darrow/Kovacs/Dalrymple 1997; Davidson 2002) sogar im akademisch-musikalischen Bereich. Ryan/Wapnick/Lacaille/Darrow (2006) ließen beispielsweise die Tonqualität, das Timing oder den Ausdruck musikalischer Darbietungen bewerten. Für die Bedeutung der Attraktivität und der Darbietungsdauer postulieren Wapnick/Campbell/Siddell-Strebel/Darrow (2009) eine Interaktion, derzufolge die Attraktivität bei kurzen Darbietungsdauern die Musikbewertung beeinflusst; später, wenn sich mehr von der Musik entfalten konnte, nimmt die Wirkung der Attraktivität ab. Möglicherweise werden auch die sichtbaren Zeichen des emotionalen Engagements des Performers von den Zuschauern honoriert, wie für den Einfluss einer expressiven Mimik und ausdrucksvoller Körperbewegungen gezeigt wurde (Ruggieri/Katsnelson 1996; Davidson/Correia 2002; Ryan et al. 2006). Die visuellen Aspekte einer Darbietung enthalten also entscheidende Hinweise für das Ver-

ständnis der Interpretationsabsichten und unterstützen die Spieler-Hörer-Kommunikation.

Eine kreative Forschungsmethode zu den Einflüssen visueller Merkmale auf die Musikbewertung ist die point-light technique, bei der eine Kamera die Bewegungen von Reflektoren an wichtigen Körperpunkten aufzeichnet. Davidson (1993) untersuchte damit die Bewertung der Expressivität des Violinspiels und Griffiths (2008) den Einfluss der Kleidung bei Violindarbietungen. Diese Technik könnte auch bei empirischen Studien zur Expressivität von Gitarrensoli eingesetzt werden.

Insgesamt zeigen die bisherigen Studien, dass den visuellen Informationen eine besondere Bedeutung für das Rezipientenurteil zukommt. Unseres Wissens liegen jedoch für die Rockshow noch keine überzeugenden empirischen Ergebnisse zu diesen Zusammenhängen vor. Diese wären wünschenswert, um den Rockgitarristen mehr Anhaltspunkte für die Gestaltung ihrer Show zu geben. Auch die Rockshow beinhaltet eine wirksame expressive Mimik und Gestik wie kreisende Arme, Springen, Rennen oder das Nachvollziehen einzelner Töne im Gesichtsausdruck. Was davon beim Rezipienten als wirksames Mittel der Show ankommt, muss nun empirisch untersucht werden. Die Rockshow besitzt außerdem ihren eigenen Dresscode, der dem Wandel der Zeit ausgesetzt ist, beispielsweise die klar einer Epoche zugehörigen Outfits solcher 1980er-Jahre Bands wie Helloween oder Skid Row. Doch zu welchem Eindruck führen diese Dresscodes beim Rezipienten? Das sind Fragen, die sich nur durch einen theoretischen und einen empirischen Zugang zum Erleben der Rockfans beantworten lassen. Wir stellen deshalb die Frage, was das Gitarrensolo im Erleben der Fans darstellt und was die Rockshow mit ihren Gitarrensoli erreichen kann. Dazu werden abschließend zwei hypothetische Bereiche umrissen: die Rockshow als Persuasion und das Gitarrensolo als Emblem für soziale Identität.

Den Fan überzeugen – Persuasion auf der Bühne

Aus unserer Sicht bietet die moderne Rhetoriktheorie eine mögliche Erklärung für die tieferliegende Funktion der Bühnenshow. Aus Sicht dieser Theorie wird der Musiker als Orator (Redner im antiken Sinn) betrachtet, der sich in einem audiovisuellen kommunikativen Setting befindet. In Übereinstimmung mit Knape (2000, 33) ist der Orator der strategische Kommunikator und der archimedische Punkt der Rhetoriktheorie (dies meint einen Punkt, von dem aus in einem übertragenen Sinn die Welt erklärt werden kann). In diesem kommunikativen Setting bildet nun der Vorgang der Überzeugung (Persuasion) den rhetoriktechnischen Kern (Knape 2003). Sein Ziel ist es, das Wahlverhalten des Adressaten zu beeinflussen (Nothstine 1996, 505). Dies geschieht in zweifacher

Hinsicht: Erstens soll eine Bindung (Systasis) zwischen Orator und Adressat hergestellt werden und zweitens sollen diejenigen, die eine andere Meinung haben (und z. B. auch Fans anderer Gitarristen sind), zum Wechsel bewegt werden (Metabolismus, vgl. Knape 2000, 34). Vor diesem theoretischen Hintergrund kann die Bühnenshow eines Instrumentalisten nun als sinnvolle Handlung interpretiert werden: Durch eine ausgefeilte Bühnenshow eignet sich der Musiker ein Alleinstellungsmerkmal an, dass für bereits überzeugte Betrachter (Fans) eine Bindungsfunktion und für noch nicht überzeugte die Wechselfunktion zu seiner Person hat. Zusätzlich sind Showtechniken im positiven Sinn Beeindruckungsstrategien, denn sie sind auch Demonstrationen spieltechnischer Überlegenheit, weil sie – scheinbar widersprüchlich – unökonomische Bewegungsabläufe bei gleichzeitig virtuosem Gesamteindruck verwenden. Diese Vorgehensweise kann sich ein Spieler nur dann erlauben, wenn er über eine überragende technische Souveränität verfügt. Wir bezeichnen dieses Verhalten mit dem Begriff head-room-Demonstration. In der Musikgeschichte finden sich zahlreiche Anekdoten für die Wirkung derartiger Performanzstrategien: Mozarts Klavierspiel mit verbundenen Augen gehört ebenso dazu wie Paganinis Geigenspiel auf drei und weniger Saiten.

Eine wichtige Voraussetzung, sich von der Bühnenshow beeindrucken zu lassen dürfte die Sympathie mit dem Gitarristen als Quelle des Überzeugungsversuchs sein (Eagly/Chaiken 1993). Möglicherweise ist Sympathie gegeben, wenn die Rezipienten sich und den Performer als Mitglieder einer sozialen Gruppe ansehen, in der das Gitarrensolo ein besonderes Bindeglied darstellt, ein Aushängeschild und legitimierendes Kennzeichen der Mitgliedschaft.

Das Gitarrensolo als Emblem für soziale Identität

Das Gitarrensolo ist etwas, das der Performer aus seinen Händen an seine Fans gibt. Diese Annahme gründet sich auf die bei Frith (2004) vertretene Hypothese, dass Musik besessen wird. Insbesondere Jugendliche sehen Musik als Emblem ihrer sozialen Identität an (badge of identity, vgl. Hargreaves/Marshall/North 2003). Beispielsweise hätte das *Eruption*-Solo von van Halen (1978) zu seiner Zeit als frisches Aushängeschild des Hard Rock angesehen werden können. Die Fans erhielten dieses Solo von Eddie van Halen als eigenständigen Track auf der Schallplatte. Damit lässt sich in der Konfrontation mit einer Fremdgruppe leicht und direkt demonstrieren: „Hör mal! Das ist Hard Rock. Das ist meine Musik“.

Es ist demnach weniger bedeutsam, was ein Gitarrensolo bei irgendeinem Rezipienten freisetzt, sondern was die Hard-Rock-Fans damit machen, wie sie die Musik einsetzen, um ihre Gruppe zu formen und gegenüber anderen abzugren-

zen. Die Demonstration der eigenen Musik dürfte jedoch beispielsweise bei Techno- oder Schlagerfans auf taube Ohren treffen und einfach in den Bereich abgelehnter Musik fallen, die gedanklich nicht weiter erschlossen wird. Studien zur Offenohrigkeit, der Bereitschaft sich auf unkonventionelle Musik einzulassen, zeigen dementsprechend, dass sich die Intoleranz gegenüber fremdartiger Musik im Verlauf der Grundschuljahre formt (Schellberg/Gembris 2003; Kopiez/Lehmann 2008). Gegenüber einer Fremdgruppe wird die Demonstration der Hard-Rock-Präferenz also vermutlich eine Demonstration bleiben und niemanden überzeugen. Dies macht ein Gitarrensolo zu einem Emblem für soziale Identität. Die Aufgabe des Performers dabei ist, gutes Material bereitzustellen, das in dieser Weise verwendet werden kann.

Diskussion

Der Erfolg der Rockgitarre als american icon des 20. Jahrhunderts ist nicht zuletzt der Bühnenshow zu verdanken, in die viele Gitarristen ihr professionelles Spiel und ihre spieltechnischen Innovationen einbetten. Wir betrachteten einerseits die Situation des Gitarristen, der sich bei der Showplanung im Spannungsfeld zwischen der spieltechnischen Bewegungsoptimierung und der Sichtbarkeit seiner individuellen Showgesten bewegt. Dazu wurden vier Merkmale der Bühnenshow aufgestellt. Zentral dabei war die Erkenntnis: Show dient der Kommunikation mit dem Rezipienten. Die Entscheidung darüber, was beeindruckende Showelemente sind, die ein Gitarrensolo anspruchsvoller erscheinen lassen, ist jedoch nur aus der Perspektive der Rezipienten zu beantworten. Eine empirische Forschungsaufgabe besteht demnach darin, die Zusammenhänge zwischen den Merkmalen der Show und subjektiven Beurteilungsdimensionen zu benennen.

Eine besondere Herausforderung an die Erfindung von Showtechniken stellt die variable Entfernung zum Publikum dar: Was in den ersten Reihen gut gesehen werden kann, bleibt in 100 Metern Abstand ohne Wirkung. Elemente der Bühnenshow weisen möglicherweise einen Wirkungsradius auf, innerhalb dessen sie besonders gut zur Beeinflussung des Betrachters geeignet sind. Allen bisherigen Studien zum Einfluss der Bühnenshow ist weiterhin gemeinsam, dass professionelle Performer beurteilt wurden. Ob dagegen Amateurmusiker von einer Bühnenshow profitieren und mehr Erfolg haben können, ist noch nicht bekannt.

Dieser Aufsatz beschreibt das Rockgitarrensolo aus verschiedenen Perspektiven, die auf eine zentrale Schlussfolgerung hinauslaufen, nämlich auf die Be-

deutung des Rezipientenurteils. Die subjektiven Theorien und Erfahrungen der Performer einerseits sowie die Ansichten von Musikkritikern und -rezensenten andererseits können nicht das Verständnis der psychologischen Zusammenhänge im Kopf des Rezipienten ersetzen, der schließlich für die Soli oder allgemein für die Livedarbietungen bezahlen soll. Inwiefern die Merkmale der Bühnenshow mit dem subjektiven Eindruck beim Rezipienten zusammenhängen, muss also empirisch untersucht werden. Anfänge in dieser Richtung aus dem englisch- und deutschsprachigen Raum belegen die Fruchtbarkeit dieses Ansatzes am Beispiel des klassischen Repertoires (Davidson 1993; Behne 1994; Wapnick et al. 1997). Die Rockgitarre als mobiles, vielseitiges und erfolgreichstes Instrument des 20. Jahrhunderts liefert ein überaus weites Studienfeld für die Gesetze der Bühnenshow.

Anmerkungen

01► [http://www.youtube.com/watch?v=rOz-AP-n8Pg&playnext=1&list=PLC0B6189C07512C98&index=8], letzter Abruf 24.03.2011.

02► Das Konzert fand in Greensboro, USA, am 29. September 2007 statt und ist einsehbar unter [http://www.youtube.com/watch?v=Mjx_GjyXCs4], letzter Abruf 24.03.2011.

03► [http://www.myvideo.de/watch/5878788/Spider_Murphy_Gang_Schickeria], letzter Abruf 24.03.2011.

Andreas Salmhofer

Grindcore – eine ›extreme‹ Mutation des Metals? Zur Diskursivierung des Grindcore

Einleitung und grundsätzliche Fragestellungen

Sobald Grindcore, Grind oder lediglich die Endsilbe -grind vorkommt, ist für Metal- oder Punk-Fans klar, dass hier von extremen musikalischen Auswüchsen die Rede ist. Grindcore hat das Wesen eines rhetorischen Sinnbildes und fungiert als Metapher in einer Rhetorik, die der Musik das Attribut ›brutal‹ zuordnet. Dieser Begriff genießt zwar bis dato eine äußerst inflationäre Verwendung im Metal-Diskurs und steht in der Metal-Primärliteratur gleichberechtigter Weise neben etablierten Genrebegriffen, wie etwa Death Metal oder Black Metal, wenn auch als äußerst eng definierter Genrebegriff, doch bleibt er in der (wissenschaftlichen) Sekundärliteratur marginalisiert oder gänzlich unberücksichtigt. In der (insgesamt randständigen) wissenschaftlichen Aufarbeitung erfährt der Begriff Grindcore eine Verortung◂1 zwischen wissenschaftlicher Irrelevanz und Ignoranz.

Dieser Artikel versucht einen gänzlich neuen Ansatz zu präsentieren, der die grundsätzlichen Konstanten des Metal-Diskurses negiert, zumindest aber bis zu einem gewissen Grad erweitert oder gar dessen Ende andeutet. Ein Versuch, die Charakteristik des Grindcore ausschließlich entlang musikstilistischer Paradigmen des Metals oder des Punks zu skizzieren, lässt nur eine begrenzte Dimensionierung innerhalb popkultureller Maßstäbe zu. Demgegenüber soll hier die These vertreten werden, dass sich abseits oder als Erweiterung des Metals und des Punks ein sogenannter Grindcore-Diskurs konstituiert hat. Die Beweisführung erfolgt über interpretative Methoden anhand der Lektüre szenespezifischer Primärquellen,◂2 Sekundärliteratur sowie anhand von Datenmaterial, welches mit den Methodiken der Grounded Theory erhoben wurde (vgl. beispielsweise Glaser/Strauss 1998).◂3 Um dies zu bewerkstelligen, muss versucht werden, den Metal-Diskurs in seiner Gesamtheit zu kategorisieren. Natürlich ist von einer Heterogenität dieses Diskurses, von einer ambivalenten, komplexen und paradoxen Rhetorik im Metal-Diskurs auszugehen. Daher bezieht sich die hier vorgestellte Sichtweise vor allem auf diskurstheoretischen Ansätzen, die Diaz-Bone (2002) als Parametrierungen des Metal-Diskurses so-

wie Laclau/Mouffe (1991) in ihrer Diskurscharakteristik anbieten. Diskurs wird in diesem Artikel dementsprechend als Summe institutionalisierter und interpersoneller Texte und Dialoge entlang sozialer Handlungen mit sozio-kultureller, politischer und ideologischer Praxis verstanden.
Ziel ist es jedenfalls, die historischen Verwurzelungen des Grindcore zu lokalisieren, die Heterogenität dieses musikalischen Spektrums etwas einzuordnen und die Institutionalisierung des Begriffes auch in der Metal-Forschung zu etablieren.

Historische Verwurzelungen

In den späten 1970er Jahren und verstärkt Anfang der 1980er Jahre wurzeln erste Annäherungsversuche zwischen Metal und Punk. So gab es entlang interkultureller Kanäle reziproke musikalische und stilistische Beeinflussungen. Diese fortschreitende Synthese zwischen Metal und Punk implizierte neuere technische und komplementäre spieltechnische Adaptionen, wie beispielsweise des Blast Beats: also die Erzeugung eines grundsätzlich hohen Taktes, (meist) mittels Bass- oder Snare-Drum. Solche musikstilistischen Innovationen wurden von der frühen britischen Post-Punk-Szene (Anarcho-Punk, D-Beat, Hardcore-Punk) übernommen, zu denen sich vermehrt musikalische Elemente aus dem Speed Metal oder Thrash Metal der frühen 1980er Jahre gesellt haben. Diese musikalischen Facetten wurden ergänzt beziehungsweise inkorporierten ein breites Spektrum an zeitgenössischen sozialkritischen Weltbildern, zu denen zumindest rudimentäre anarchistische, antisexistische, antifaschistische und systemkritische Elemente gehören. Diese Weltbilder wurden in textlicher, ästhetischer und präsentationstechnischer Weise rezitiert, während im steigenden Maße musikstilistische Elemente des sich in zunehmender Ausdifferenzierung befindlichen Metals◂4 (Speed Metal, Thrash Metal, Black Metal) übernommen wurden.◂5 Letztendlich reduzierte sich diese speziell auf regionaler britischer Ebene stattfindende Transformation des Post-Punks, auf die zentrale Frage hin, wer denn die schnellere und die extremere Musik spielen könne. Es wurde die Frage gestellt, wo denn die extremste Verortung der Metal/Punk-Synthese sei.
Ein erster Versuch zur Beantwortung dieser Frage, entsprechend dem weitverbreiteten Dogma ›Schneller-Härter-Lauter‹, wurde in den kleinen urbanen Punk-Szenen Mittelenglands vollzogen, in denen sich die Akteure mit der wachsenden Metal/Punk-Synthese konfrontiert sahen. Dieser Transformationsprozess und das in der Szene befindliche Ausreizen musikalischer Extreme be-

wirkten, dass zwei kleine, lokale mittelenglische Bands, Napalm Death◂**6** aus Birmingham und Heresy◂**7** aus Nottingham, szeneübergreifend und im überregionalen Wettbewerb (1985/1986) entlang diesem Paradigma agierten. Das Ausreizen und Weiterentwickeln des extremen und schnellen Schlagzeugspiels (Blast Beats), gepaart mit Einflüssen, die über den präsenten Crustpunk und Thrashcore, über frühe Veröffentlichungen der US-amerikanischen Band Repulsion (beziehungsweise einer ihrer Vorläuferbands) oder über die bedeutsame Hardcore-Punk-Band Siege aufgenommen wurden, ist charakteristisch für diese Phase des Grindcore-Diskurses. Der interkulturelle Austausch zwischen einzelnen lokalen Bands in der Metal/Punk-Synthese funktionierte, wie auch in zeitgenössischen anderen Jugend(sub)kulturen, über den Versand von meist selbst produzierten Kassetten-Tonträgern (Tape-Trading) und über ein dichtes DIY-Netz.◂**8** Der Diskurs der teilnehmenden Protagonisten, oftmals unabhängig voneinander, erfolgte entlang dem Kriterium des Schaffens extremen oder in diesem Sinne schnellen Liedmaterials unter gleichzeitiger Betonung des diesbezüglich weitertradierten sozialkritischen Weltbildes. Mit anderen Worten: das Extreme wurde zum diskursiven Element. Die Lieder sind den Prämissen folgend, die maßgeblich die Szene bestimmen, entsprechend kurz, das heißt vielfach unter der 1-Minuten-Marke. Vorerst mangelte es bei sämtlichen Protagonisten, egal welcher regionalen oder musikstilistischen Ausdifferenzierung der Metal/Punk-Synthese sie sich angehörig fühlten, an entsprechender Nomenklatur oder am grundsätzlichen Verständnis für das geschaffene Neue. Laut zeitgenössischer Kommentare sind zwar Parallelen zur analogen Entwicklung des Death Metals gezogen worden, die sich aber nicht in der gesamten Breite des Metal-Diskurses etablieren konnten. An dieser Stelle dieser experimentellen Extremisierungsphase taucht aber der Begriff Grindcore zum ersten Mal auf. Im Gegensatz zu den Begriffen Death Metal oder Black Metal, dessen Nomenklatur sich zumindest rudimentär auf gewisse Bands oder Alben reduzieren lässt, korreliert der Begriff zu diesem Zeitpunkt jedoch per se mit dem Paradigma der Extremisierung. Zwar wird der Begriff Grindcore zumindest bis zu einem gewissen Grad mit der US-amerikanischen Post-Punk beziehungsweise New Wave-Band Swans in Verbindung gebracht, doch ist deren Konzept, eine auf extreme Experimentierfreudigkeit und die Integration neuer technischer Hilfsmittel ausgerichtete Musik zu machen, letztendlich aber nur ein Synonym für die präsente Neuorientierung lokaler oder szenespezifischer Akteure (Mudrian 2004). Im musikalischen Kontext wird vielfach das englische Wort ›grind‹◂**9** entlang den über die Blast Beats oder den Gitarrensound erzeugten Klangstrukturen zugeordnet, jedoch je nach Akteur anders akzentuiert oder tradiert. Die Reartikulation des Begriffes Grindcore, vor allem

als Synonym für Extremisierung, traf in komplementärer Weise in der heterogen strukturierten, britischen Hardcore-Punk-Szene auch auf zeitgenössische Begriffe◂10 mit kurzer Verfallszeit oder wurde mit etablierten Genrebegriffen (Hardcore-Punk, Death Metal, Crustpunk, Thrashcore) etikettiert. In der Zwischenzeit veröffentlichte Napalm Death ihr erstes Album◂11, worauf in musikalischer, textlicher oder ästhetischer Sicht eine Vergegenständlichung dieses Extremisierungsdiskurses stattfand. Die grundsätzlichen Innovationen, die der Diskurs in sich trug, führte letztendlich dazu, dass Massenmedien◂12 in Großbritannien auf diese Entwicklung aufmerksam wurden und sich mit ihr zu beschäftigen begannen. Die Frage ›Is This The End Of Music?‹◂13 wurde zur letzten Versinnbildlichung des Extremisierungsdiskurses, der durch diese mediale Präsenz eine weitere Verbreitung erfuhr.

In den Umfeldern der bis dato in Erscheinung getretenen Protagonisten, oder szeneunabhängig inspiriert, traten weitere Bands◂14 in Erscheinung, die auf individuelle Art und Weise zur Etablierung des Begriffes Grindcore und komplementär dazu zur fortschreitenden Limitierung des Grindcore-Diskurses beitrugen. Carcass◂15 aus Großbritannien verbanden ihr Interesse am Makabren, Medizinischen und Morbiden in der visuellen wie in der textlichen Darstellungsform mit einem musikelektronischen Verzerrungsgerät (Pitchshifter). Die bereits erwähnte US-amerikanische Band Repulsion,◂16 die eine persönliche Nähe zu den maßgeblichen Architekten des Death Metals (der Band Death) aufweist, versuchte hingegen, eng angelehnt an zentrale Thrash Metal-Bands, eine temporeiche Weiterentwicklung zu kreieren. Einen vergleichbaren Status haben Terrorizer,◂17 die durch ihre personelle Beziehung zur Death Metal-Band Morbid Angel auch eine gewisse Nähe oder Annäherung zwischen Grindcore und Death Metal bewirkten. Die US-amerikanische Band Brutal Truth◂18 verband den lokalen New York Hardcore-Punk mit Thrash beziehungsweise Death Metal und extremisierte dieses, während die japanische Band S.O.B. eine tempo-orientierte Fusion zwischen Hardcore-Punk und Metal hervorbrachte. Fear Of God◂19 aus der Schweiz, Patareni◂20 aus dem heutigen Kroatien sowie die US-amerikanische Band Anal Cunt◂21 trugen mit ihrer Vermischung aus Noisecore◂22 mit Grindcore zu einer weiteren musikalischen Extremisierung bei. Aufgrund der Tatsache, dass das britische Label Earache Records viele Aufnahmen dieser Interpreten veröffentlichten, wird ihnen zumindest eine zentrale Rolle als Architekten des Diskurses zugewiesen. Grindcore oder Variationen des Begriffes wurden durch diese Protagonisten zum Sinnbild nicht zuletzt auch für eine Vermarktungsstrategie, was unter anderem auch zu einem zunehmend inflationären Gebrauch◂23 des Begriffes führte. Die analoge Entwicklung des Death Metals führte natürlich dazu, dass Death Metal und Grind-

core, aber auch Hardcore-Punk (Crustpunk, Thrashcore) und Grindcore vielfach zu Synonymen in den jeweiligen Diskursen wurden. Dies verweist einerseits darauf, dass das Extremisierungsdogma sich singulär, aber nicht autochthon entwickelte. Andererseits wird hier auch deutlich, dass der Grindcore ebenso innerhalb des Metal-Diskurses ein Standbein hatte – obwohl oder gerade weil – viele und unterschiedlichen Stilrichtungen entstammenden Protagonisten an der Etablierung beteiligt waren.

Zur finalen Limitierung und zur prozesshaften Dynamisierung des Grindcore-Diskurses trugen letztendlich zwei Faktoren bei. Erstens hätten sich Protagonisten vom Extremisierungsdogma distanziert, etwa durch Hinwendung◂**24** zum Death Metal oder ganz anderen Genres, und zweitens haben sich zahlreiche, maßgeblich am Grindcore-Diskurs beteiligte Bands aufgelöst.◂**25** Als letzte wesentliche Ingredienz, welche in den experimentellen Extremisierungsdiskurs inkludiert wurde, kann die Zuhilfenahme von Drum-Computern oder vergleichbarer musikalischer Gerätschaften bezeichnet werden. Solche technische Geräte erfahren in unterschiedlicher Weise experimentelle Handhaben und Extremisierungen. Beispielhaft sei hier das von einem Napalm Death-Mitglied initiierte Bandkonzept Godflesh erwähnt, das als Projekt maßgeblich an der Implementation beteiligt war.

Was blieb war Grindcore als heterogenes Konstrukt für jedweden musikalischen Versuch am extremen Ende der Synthese Metal/Punk, das diskursiv festgelegten Prämissen folgte. Die Institutionalisierung des Begriffs trägt durch oder über die Heterogenität der Protagonisten aus dem Metal- und Punkbereich zu einer Etablierung als Meta-Ebene oder als Diskurs bei. Mudrian (2004) und Glasper (2007), die als Primärliteratur zu bewerten sind, bieten in ihren Abhandlungen übersichtliche Zugänge zu den historischen Verwurzelungen.

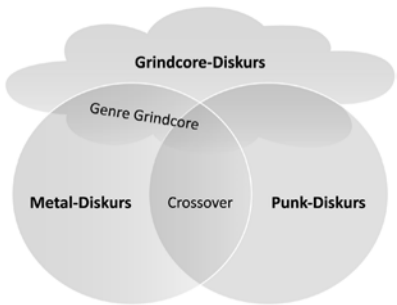
Zur Institutionalisierung und Identifizierung des Grindcore-Diskurses

Die Reartikulation und Zitation der experimentellen Prämissen, die speziell seit Anfang der 1990er Jahre erfolgten, führten letztendlich zur Stilisierung des heterogenen Konstrukts des Grindcore. Nachträglich wurde entlang des Grindcore-Diskurses die Band Carcass mit dem Begriff Goregrind assoziiert – dies wohl vorrangig aufgrund deren ursprünglichen Fokussierung auf gewisse Gore-, Splatter-, Medizin-, Forensik- oder Pathologie-Sujets. Diese Fokussierung wurde wiederum von weiteren Bands◂**26** mit übernommen. Grindcore wurde zum direkten oder indirekten Bezugspunkt im musikalischen Schaffen für viele

Metal- beziehungsweise Punk-Bands (und darüber hinaus◂**27**), während eine konkrete, genrespezifische Lokalisierung der Akteure bestenfalls nur von Fall zu Fall durchzuführen ist. Die durch die diversen Protagonisten zum Ausreizen musikalischer Extreme erprobten Elemente (Blast-Beats, Mikrosongs, chaotische Taktlinien, Drum-Computer, Pitchshifter, aber auch spezifische extreme Visualisierungen etc.) bilden die diskursive Grundlage und tragen heute zu einer relativen (technischen) Stabilisierung des Begriffes Grindcore bei. Zur Institutionalisierung, zumindest aber zur Abgrenzung von Grindcore und Metal trug aber vor allem bei, dass Metal durch eine vorherrschende Dogmatik des Nicht-Experimentierens gekennzeichnet ist. Eine Weiterentwicklung des Metals und vermutlich auch des Punks findet in jeweils diskursimmanenten Determinierungen statt (Diaz-Bone 2002), wohingegen Grindcore sich per se als Prozess extremen Experimentierens – und forciert: der Extremisierung – versteht. So entsteht hier eine diskursive Rhetorik, auch wenn die Hinzunahme technischer Gerätschaften durch die Aktivitäten der Protagonisten limitiert erscheint, die eine gewisse Unendlichkeit suggeriert.

Erst der Diskurs macht aus der Musik eine relevante und in sich geschlossene Sinnsphäre, die ohne diskursive Methoden semantisch offen, also diffus bleiben würde. Kulturelle Identitäten und diesbezügliche Diskurse entstehen maßgeblich in Kulturwelten, in denen Diskurse mit eigener Realität den lebensstilbezogenen Sinn von Kultur hervorbringen. Da im Sinne der Ausführungen von Diaz-Bone◂**28** Metal und vergleichbare, äquivalente Musikrichtungen (wie etwa Punk) ähnliche Diskursstrukturen aufweisen, müssen an dieser Stelle neue Parametrierungen herangezogen werden, um sie unterscheidbar zu machen. Diese neuen Diskurs-Repräsentationen sind an dieser Stelle nur entlang der Schnittlinie Metal/Grindcore ausgeführt, während die Schnittlinie Punk/Grindcore hier aus Platzgründen◂**29** nicht näher ausgeführt werden kann. Laclau/Mouffe bieten eine Diskursanalyse weniger über gemeinsame Erfahrung, noch über einen sprachlich inhärenten Diskursbegriff, sondern mehr entlang einer im Wesentlichen paradigmatischen Theorie der Kollektivität beziehungsweise Identität. Bei Laclau/Mouffe bezeichnet der Diskurs eine interpretative Einheit an sich divergierender Elemente, die von Diskurs-Akteuren in eine bestimmte Richtung äquivalent oder stringent dargestellt werden können. Das Diskursende wäre gemäß den Ausführungen von Laclau/

Abb.1: Lokalisierung der Ambivalenz des Grindcore



Mouffe der absolute Antagonismus, der den Diskurs ständig unterwandert und letztendlich verhindert, dass sich dieser als abgeschlossene und positive Realität konstituiert beziehungsweise konstituieren kann. Bestimmte Momente innerhalb des Diskurses können zu Knotenpunkte werden, die in ihrer extrapolierten Bedeutung einen weiteren Diskurs dominieren. Konstituierende Voraussetzung einer hegemonialen Formation ist die Existenz von antagonistischen Bezugsmomenten, die Instabilität der diesbezüglichen Grenzen sowie die ständige Reartikulation diskursinkohärenter Bedingungen (Laclau/Mouffe 1991). Eine Bewerkstelligung zur Distinktion von ähnlichen Diskursstrukturen erfolgt, nachdem über Grounded Theory-Methodiken schließlich zumindest subjektive Deutungen ableitbar sind, einerseits über tendenzielle Exkludierungen beziehungsweise Distanzierungen zum disparaten Diskurs. Andererseits erfolgt sie über rhetorisch, dialektisch oder kollektiv perzipierte antagonistische Sichtweisen zu anderen Diskursen. Eine Skizze zur Lokalisierung der Ambivalenz des Grindcore ist angeführt (Abb. 1), worin der Metal-Diskurs und der Punk-Diskurs aufgrund ihrer fortgeschrittenen Institutionalisierung als stabile Strukturen gesehen werden (können), während dem Grindcore-Diskurs eine durch dessen wissenschaftliche Marginalisierung bis dato nur schemenhafte Konstitution zugedacht werden kann.

Tendenzielle Exkludierungsparameter aus dem Metal-Diskurs fungieren als interpretative Methode zur Diagnose, inwieweit ein von Fall zu Fall zu unterscheidender künstlerischer Habitus zur Isolation aus dem Metal-Diskurs beiträgt und zumindest indirekt zu einer Verdichtung eines disparaten Diskurskonstrukts beiträgt. Die Relativierung entlang tendenzieller Parameter fungiert als Maßstab und weniger als absolutes Entscheidungsmerkmal. In Summe oder in Rekombination gesehen, skizzieren sie zumindest wesentliche Charakteristika des Grindcore.

• Grindcore berücksichtigt tendenziell Geräte oder Techniken zur Erreichung extremer musikalischer Ausdrucksformen, die im Metal-Diskurs vielfach als dissonant perzipiert werden. Diesbezüglich fällt aber auf, dass die Verwendung in qualitativer und quantitativer Hinsicht seit der Stabilisierung des Grindcore konstant oder stabil geblieben ist (Treidt 2010, 60f.). Traditionelle Stilelemente des musikalischen Schaffens, wie Harmonien und Melodien, sind im Grindcore-Diskurs sekundär. Was zählt, ist vor allem der Drang zum Ausreizen musikalischer Extreme sowie in den meisten Fällen eine hohe Geschwindigkeit, gepaart mit musikalischen Taktlinien, die so nur rudimentär im Metal vorhanden sind. Mit anderen Worten: auch wenn die Orientierung auf experimentelle Extreme ausgerichtet war, sind die grundsätzlichen technischen Weichenstellungen in der Frühzeit des Grindcore entstanden und seitdem gleichgeblie-

ben, was zumindest indirekt zu einer weiteren Stabilisierung des Grindcore-Diskurses beiträgt.

• Grindcore orientiert sich tendenziell an Musikbereichen, die im Metal-Diskurs vielfach als ›fremd‹ angesehen werden, die aber als Inspirationen, als maßgebliche Synthese und als Ziel musikalischen Schaffens entlang des Grindcore-Diskurses verstanden werden können. Das an musikalischen Extremen ausgerichtete Werk kann durch Hinzunahme von zumindest metal-dissonanter Taktlinien, chaotischer Musikstrukturen oder wegen der vielfach exerzierten musikalischen Unberechenbarkeit dazu beitragen, aus dem Metal-Diskurs hinauszufallen. Ergänzend dazu ist eine tendenzielle Identifikation mit einer Ikonographie, den Symbolwelten oder einem Habitus zu beobachten, die ebenfalls konträr zum Metal steht.

• Im Grindcore werden Veröffentlichungen vielfach über Splits,◂**30** das heißt eine Musikveröffentlichung zweier oder mehrerer Interpreten, arrangiert, während eine tendenzielle Hinwendung zur Underground-Dogmatik◂**31** und zum DIY-Gedanken festzustellen ist. Diese Hinwendung, zumindest wenn Diaz-Bone Metal mit der Repräsentationssemantik der Professionalisierung/Qualität stringent beschreibt, lässt sich nur schwer mit Konstanten des Metals vereinbaren. Im Grindcore-Diskurs dominiert das Dogma, der über Netzwerke laufenden Verbreitung oder Streuung der Veröffentlichungen◂**32** – ähnlich wie in weiten Segmenten des Punk-Diskurses. Bandkonzepte,◂**33** die jenseits formaler Metal-Orchestrierung und Zusammensetzung (vgl. Diaz-Bone 2002, 265ff.) liegen, sind ebenso im Grindcore-Bereich vorzufinden. Konzertbezogene Improvisationen◂**34** tragen wesentlich dazu bei, Grindcore mehr als künstlerische beziehungsweise aktionistische, denn als handwerkliche Darbietung (Metal als handwerkliche Solidität und Authentizität◂**35**) zu perzipieren. Die konzeptionelle Professionalisierung, wie sie etwa im Metal vielfach zu Tage tritt, wird im Grindcore-Diskurs tendenziell abgelehnt. Auf der Frühphase des Hardcore-Punk oder des Crustpunk basieren vielfach Song- beziehungsweise Albumkonzepte, mit denen zumindest indirekt eine gewisse Ablehnung einer modernen Musikkonzeptionierung suggeriert werden soll. Die diesbezügliche Bandbreite reicht vom Ausreizen herkömmlicher Tonträgerkonzepte über deren Transgression◂**36** bis hin zur Schaffung extrem kurzen Liedmaterials◂**37**, was letztendlich auch zu einer weiteren Synonymisierung des Grindcore beitrug.

• Die tatsächlich manifestierbare, politische Komponente des Spektrums Grindcore in visueller, textlicher und präsentationstechnischer Sichtweise offenbart sich zwar oftmals nur diffus. Tendenziell, wie es die historischen Verwurzelungen im Punk-Bereich bereits erahnen lassen, zielt diese Komponente in das sozialkritische und politisch linke Spektrum und reicht bis zur Kritik

der Moderne beziehungsweise Postmoderne. Im Bereich der Agitation tendiert Grindcore oder Bands, die sich mit Grindcore zumindest rudimentär identifizieren, zu Provokation durch explizite Dokumentation. Das heißt, im Grindcore dominiert die textliche, ästhetische oder visuelle Präsentation von durchexerzierten gesellschaftlichen, moralischen oder politischen Modellen der Moderne beziehungsweise Postmoderne mit dem Fokus auf Zukunfts- und Gegenwartsszenarien oder auf (modellhafte) Prognosen◂**38** aus Deutungen der Gegenwart. Diese tendenzielle Hinwendung auf rationale beziehungsweise entmythifizierende◂**39** Sujets differenziert den Grindcore wesentlich vom Metal. Dieser Sachverhalt tritt bei der Cover-Gestaltung deutlich zu Tage, denn im Grindcore überwiegt eine viel explizitere, realistischere und dokumentative Visualisierung. Beispielhaft finden etwa reale Persönlichkeiten (PolitikerInnen◂**40** etc.) und dokumentarische (bricolagierte) Fotos◂**41** Anwendung – im Gegensatz zu der im Metal geläufigen Ästhetik (vgl. hierzu die Beiträge von Zuch und Krautkrämer/Petri). Als wichtigste Agitationsfelder lassen sich folgende Themenbereiche identifizieren, welche natürlich unbegrenzt rekombinierbar und entlang der skizzierten Diskurskonstitution in ihrer Verwendung denkbar sind.

- Der Themenkomplex Politik/Gesellschaft/Philosophie, bei dem viele Bezugspunkte aus dem Punk oder vergleichbarer Genres genommen wurden. Wichtige Punkte daraus wären etwa eine stringente antifaschistische◂**42** Position, die Kritik am Konsum,◂**43** eine vehemente Antikriegshaltung, Kritik am dominierenden System oder am Etatismus, Befürwortung des Veganismus◂**44** oder Vegetarismus (oft über Konzepte des Straight Edge), Auseinandersetzung mit Urbanitätsszenarien, systematische Kritik an Religionen und deren Institutionen◂**45** sowie biographische, lokale◂**46** oder existentialistische◂**47** Bezugsmomente. Durch gewisse Naheverhältnisse zu autonomen◂**48** Bewegungen oder Institutionen, die individuell zu bewerten sind, findet eine zusätzliche Vernetzung des akteursbezogenen Präsentationsfeldes mit persönlichen, moralischen oder politischen Partizipationsfeldern statt. Die systematische Dokumentation menschlichen Wesens, gewisser humaner Neigungen (Sexualfetischismus etc.) und gewaltbedingter Taten erfolgt über stringente Bearbeitung in textlicher, präsentationstechnischer und musikalischer Form. So verwenden dementsprechend vielfach als Goregrind bezeichnete Bands gesangsverzerrende Geräte und setzen ihre Live-Performance im Sinne ihres Agitationsfeldes (Beispiel: Musiker als Pathologen verkleidet) um. Je nach Bezugspunkt, etwa im Falle einer Fokussierung auf pornografische, sexualfetischistische oder nekrophile Sujets, werden solchen Bands verstärkt, entweder entlang diskursinterner Interpretationen oder nach verstärktem Selbstversuch zur Implementati-

on bandspezifischer Genre-Neukonstruktionen in den (lokalen) Grindcore-Diskurs, als Porngrind◂**49** oder desgleichen kategorisiert. Die Etablierung bleibt, dem tradierten Restbestand aus dem Punk-Diskurs folgend, ein diffus-symbolischer, diskurskohärenter Versuch, die (musikalisch und konzeptionell) eingeengten Grenzen des Grindcore-Diskurses – auch wenn deren Prämissenfestlegung das Gegenteil konstatieren – einer weiteren (inneren) Dynamisierung zu unterwerfen.

○ Als drittes wesentliches Standbein kann eine gewisse diskursimmanente Neigung zur Ironie oder zur Diskurskritik nachgewiesen werden. Eine dergestalt ausgeformte, ironische oder diskurskritische Evaluierung über Akteure und über die Artikulation der Konsistenz des Grindcore deutet im Wesentlichen nur einen additiven Beitrag zur Skizzierung des Grindcore-Diskurses an. Dies manifestiert sich erstens im Falle der Ironie etwa in der Thematisierung genre-üblicher Agitation◂**50** oder der Permanenz◂**51** des Grindcore. Zweitens existieren auch diskurskritische Betrachtungsweisen◂**52** des Grindcore sowie dessen, zumindest subjektiv empfundene Etablierung beziehungsweise Kommerzialisierung◂**53** über diskursrelevante Präsentationskanäle.

Antagonistische Denkweisen beziehungsweise Diskursperzeptionen repräsentieren das zweite Charakteristikum einer nach Laclau/Mouffe durchgeführten Diskursanalyse. An dieser Stelle wird lediglich der Dualismus zwischen Metal-Diskurs und Grindcore-Diskurs herausgearbeitet. Die musikstilistische Konzeption weiter Teile des Grindcore führt zu wesentlichen Distanzierungen, die, wie bereits ausgeführt, trotz der tendenziellen Integration von Grindcore-Elementen im Metal-Diskurs, dem Grindcore als Ganzes eine Positionierung innerhalb des Metal-Diskurses abgesprochen wird. Dem Grindcore wird – entweder über musikstilistische Argumentationslinien oder über eine rhetorische, strukturelle Inakzeptanz – einer nach solchen Prämissenfestlegung ausgerichtete Weiterentwicklung des Metal-Dogmas ›Schneller-Härter-Lauter‹ ausformulierte Antipathie zuteil. Demzufolge hätte Grindcore, der Aussage ›Grind ist kein Metal oder keine Musik (mehr)!‹◂**54** entsprechend, keine Legitimation im Metal, da das Dogma des extremen Experimentierens dem diskursiv festgelegten Wesen des Metals fundamental widersprechen soll. Dem entgegengesetzt wird vielfach im Grindcore-Diskurs Metal als lineares, stark doktrinäres, in gewissen Bezugsmomenten als reaktionäres und letztendlich als homogenes Betätigungsfeld perzipiert, während dem Grindcore in seiner breit aufgestellten Heterogenität, zumindest theoretisch und diskursstringent ein weites Betätigungsfeld zugeschrieben werden kann. Die wohl extremste Stilisierung – und zugleich auch zentrale Zuspitzung der antagonistischen Diskur-

sperzeption – sind die im Grindcore-Diskurs wiederkehrenden Aussagen ›Metal ist tot!‹◂**55** oder ›Grind Is The New Punk!‹◂**56**. Dies stellt eine wechselseitige Obsoletierung entsprechend dem Konzept von antagonistischen Diskursen dar. Grindcore mit der eigenen Selbstorientierung entlang antimusikalischer Attributierungen (beispielhaftes Symbol: durchgestrichene Musiknote, vergleiche Abb. 2) trägt zusätzlich zu Distanzierungen diesbezüglich bei. Dadurch lässt sich natürlich das Spektrum des Grindcore schwer über (klassische) musikwissenschaftliche Klassifizierung einordnen. Das politische Moment des Grindcore liegt in der zumindest versuchten, rhetorischen Entdogmatisierung beziehungsweise Dekonstruktion der antagonistischen Diskurse. So stellt Grindcore per se Metal und Punk in Frage und deutet diskursimmanent deren Ende an.

Grindcore fungiert als Namensgeber jedweden extremen musikalischen Schaffens in der Synthese Metal/Punk ebenso aber auch als Meta-Ebene für eine breite Palette an musikalischen Genres. Diese Genres, die per se vielfach musikstilistisch oder kategorial definiert wurden, können doch je nach Genre, zumindest rudimentär mit divergierender Intensität mit Grindcore in Verbindung gebracht werden. Die folgenden Genres, die allesamt rekurrent im Grindcore-Diskurs lokalisiert werden können, haben gewisse Affinitäten zum Meta-Begriff Grindcore: (Brutal) Death Metal,◂**57** Deathgrind, Goregrind, Grindcore (als äußerst eng definiertes Genre: vergleiche Abb. 1), Porngrind, Gorecore, Cybergrind◂**58**, Crustgrind, Crustpunk, Mincecore, D-Beat◂**59**, Fastcore, Extreme Hardcore, Powerviolence, Noisecore, Noisegrind, Breakcore, Noiserock◂**60** und so weiter. Sie orientieren sich vielfach an den Prämissen des Grindcore und tragen zur Emergenz bei. Viele Akteure des Death Metals etwa erkennen viel mehr Affinitäten im Grindcore-Diskurs als im Metal-Diskurs. Mit anderen Worten, eine Zuordnung zum Meta-Begriff und eine damit einhergehende Selbstindizierung im Grindcore-Diskurs erfolgt nach informeller oder formeller Orientierung an den Prämissen, was letztendlich natürlich zu einer weiteren, inflationären Bedeutung des Grindcore führt. Da aber im Metal-Diskurs die Genre-Zuordnung, zumindest im Vergleich zum Grindcore-Diskurs, nach streng doktrinären, musikstilistischen Gesichtspunkten reguliert wird, existiert darin eine äußerst eng definierte Determinierung von Grindcore, dem natürlich jedwede Heterogenität, Polyvalenz sowie Äquivalenz abgesprochen wird.

Abb.2: Attributierung mit antimusikalischen Symbolen

Abb.3: Foto vom *Obscene Extreme 2006 Festival*

Abgesehen vom diskurstheoretischen Naheverhältnis zu per se divergierenden Genres und dem somit erklärbaren Verständnis der Emergenz, lässt sich Grindcore als Schnittpunkt »multi(sub)kulturellen« Beisammenseins und Stilaustausches am diskursiv festgelegten, extremen Ende des Spektrums Metal/Punk sehen. Beispielhaft kann dies alljährlich auf dem »Obscene Extreme Festival«◂**61** (siehe Abb. 3) und dem »Play Fast Or Don't Festival«◂**62** in der Tschechischen Republik oder dem »Grind The Nazi Scum Festival«◂**63** in Deutschland in unterschiedlicher Intensität begutachtet werden, während sich diese Veranstaltungen allesamt dem heterogenen Konzept des Grindcore oder der metaphorisch benutzten Aussage ›In Grind We Crust!‹◂**64** unterordnen. Dort können sich die einzelnen gegenüberstehenden Kulturen (Metal/Punk) emergent begegnen und der dargebotenen Musik frönen, ohne dabei doktrinäre Glaubwürdigkeit einbüßen zu müssen.

Zusammenfassung

Der durch diesen Artikel kurz umrissene Versuch, Grindcore nicht als streng definiertes Genre des Metals zu sehen, sondern Grindcore dem Metal und dem Punk gegenüber als äquivalentes, heterogenes Konstrukt gegenüberzustellen, zeugt natürlich von einer Dynamik oder Komplexität, mit der sich die (wissenschaftliche) Metal-Community erst anfreunden muss. Der Umgang mit dem Begriff Grindcore soll dadurch in der wissenschaftlichen Betrachtung erleichtert werden, wohingegen die inhaltliche Auseinandersetzung in jedweder Hinsicht erst erfolgen muss. Ähnlich wie die Emanzipation des Metals aus dem Rock-Diskurs nur über diskurstheoretische Parameter stringent nachvollzogen werden kann, ist die Sachlage bei der Beurteilung des Grindcore ähnlich zu bewerten. Eine evolutionäre, diskurstheoretische Verselbstständigung vollzieht sich natürlich stets vor dem Hintergrund des Mangels an Erklärungen des Faktischen, denn scheinbar zu viele musikalische, ästhetische und konzeptionelle Wertvorstellungen sind nicht über eine Darstellung entlang des Metal-Diskurses deutbar, was letztendlich hinsichtlich der Komplexität des Grindcore zu falschen Mutmaßungen verleitet. Grindcore ist abschließend zwar ein fixer Bestandteil des Metal-Diskurses, doch die Heterogenität, die Ambivalenz und die Äquivalenz dessen bleibt in diffuser bis konfuser Perzeption eine nach wie vor große Unbekannte.

Anmerkungen

01► Vgl. dazu etwa: Calmbach 2007, Roccor 1998a und Roccor 1998b.

02► Aufgrund der großen Menge an gesammelten Interviews, Kommentare und Artikel, können Zitate aus Interviews, Fanzines oder dergleichen im Rahmen dieses Artikels leider nicht angeführt werden.

03► Grounded Theory-Methodiken sind Verfahren zur Theoriegenerierung basierend von in empirischen Daten gegründeten Theorien und zur analytischen Nachzeichnung sozialer Phänomene. Vgl. Breuer 2010 und Strübing 2004.

04► Im Metal-Bereich der frühen 1980er Jahre dominierten Weiterentwicklungsversuche zur Erzeugung von gitarrenrelevanten Sounds.

05► Vgl. dazu etwa: Glasper 2004. Glasper 2009. Mudrian 2004 und Ekeroth 2007.

06► Die britische Band Napalm Death existiert seit 1981. Mick Harris (*1966) kam 1985 als Schlagzeuger zur Band und transformierte bzw. extremisierte die Band. Er verließ 1991 Napalm Death und konzentrierte sich danach vorwiegend auf elektronische Musik

(Ambient).

07► Steve Charlesworth (*1966) war der Schlagzeuger der britischen Band Heresy (existent 1985 bis 1988).

08► DIY bedeutet ›Do It Yourself‹ und impliziert eine grundsätzlich konsumkritische Haltung, die wiederum den einzelnen Szene-Protagonisten motiviert, die dezentrale und szenerelevante Szene-Organisation (Konzerte etc.) bzw. Tonträgerproduktion selbst oder über Mikro-Netzwerke zu bewerkstelligen. Das Prinzip des DIY ist ein wesentlicher Bestandteil der Punk- bzw. und Hardcore-Punk Szene. Vgl. dazu: Calmbach 2007.

09► Das Wort ›to grind‹ (engl.) bedeutet ›mahlen‹ bzw. ›abschleifen‹ und hat eine vielschichtige Verwendung in Redewendungen der englischen Sprache.

10► Kurzlebige Alternativbegriffe für Grindcore waren etwa Britcore oder Extreme Hardcore sowie im Falle des später erläuterten Goregrind allenfalls auch Hardgore oder Splatter Death Metal.

11► Das Album Scum (1987) und in weiterer Folge auch das Album From Enslavement To Obliteration (1988) von Napalm Death werden vielfach als zentrale Veröffentlichungen des Grindcore bezeichnet.

12► John Peel (1939-2004) versuchte unter anderem der neuen Hardcore-Punk Bewegung eine Möglichkeit zu bieten, ihre Musik in unterschiedlicher Weise darzubieten. Zuerst erfolgte dies über das Radio (1987-1989), letztendlich auch im Fernsehen in speziellen Sendeformaten. In Konsequenz führte dies dazu, dass sich vielfach Veröffentlichungen in den britischen Indie-Charts wiederfanden.

13► Diese rhetorische Frage fand sich in spezifischen Hardcore-Punk Fanzines. Vgl. Mudrian 2004, Glasper 2009.

14► Weitere Bands, die nicht im Haupttext erwähnt werden, wären etwa die US-amerikanischen Bands Assück, Righteous Pigs oder Nausea (Vorgängerband von Terrorizer), die britischen Bands Extreme Noise Terror, Doom, Sore Throat oder Electro Hippies sowie die kontinentaleuropäischen Bands Agathocles (Belgien) oder Filthy Christians (Schweden).

15► Vergleiche dazu etwa das Album Reek Of Putrefaction (1988) von Carcass.

16► Das erst spät veröffentlichte Album Horrified (1989) von Repulsion, aber auch deren frühe Vorveröffentlichungen, waren maßgebliche Inspirationsgeber.

17► Als das Album World Downfall (1989) von Terrorizer erschien, hatte sich die Band bereits aufgelöst und ist zum Teil in die Death Metal-Band Morbid Angel aufgegangen.

18► Das Debut-Album von Brutal Truth hieß Extreme Conditions Demand Extreme Responses (1992).

19► Das Album As Statues Fell (1988) von Fear Of God wird vielfach als Meilenstein des Noisecore bezeichnet.

20► Patareni (Jugoslawien [Kroatien]), gegründet 1983, wird von vielen als Inspirationsquelle gesehen.

21► Eine breite Diskussion zum Thema entspinnt sich um Anal Cunt, deren Sänger Seth Putnam

sich unter anderem nicht von einem ihm attestierten Naheverhältnis zu rechtsextremen Bands distanziert.

22► Noisecore war in den 1980er Jahren ursprünglich ein Begriff, um eine Mischung aus Noiserock bzw. Noise und Hardcore-Punk zu klassifizieren. Nach der Etablierung des Grindcore deklarierten sich viele Bands, die entlang dem Grindcore-Diskurs agieren, als Noisegrind, um sich unter anderem auch von der Weiterentwicklung des Begriffes Noisecore (vielfach nur mehr als Synonym für Noiserock oder auch für Mathcore verwendet) zu differenzieren.

23► Beispielhaft sei hier der von Earache Records herausgegebene Sampler (1992), der als Gods of Grind bezeichnet wird, obwohl darauf etwa die Doom Metal-Band Cathedral (Sänger dieser Band ist der ehemalige Sänger von Napalm Death) vertreten ist.

24► So hätten sich etwa die britischen Bands Napalm Death und Carcass, zwei wegweisende Bands in der Entwicklung des Grindcore, zumindest nach interpretativen Ausführungen führender Akteure des Grindcore- bzw. Metal-Diskurses (eindeutig) dem Death Metal zugewandt.

25► So haben sich etwa die britischen Bands Heresy und Doom sowie die US-amerikanischen Bands Terrorizer und Repulsion, denen allesamt eine gewichtige Rolle zugedacht wird, bis spätestens Anfang der 1990er Jahre aufgelöst oder sie sind in anderen Bands aufgegangen.

26► Beispiele wären hier folgende Bands: Last Days Of Humanity (Niederlande), Dead Infection (Polen), Regurgitate (Schweden), Necrony (Schweden) sowie General Surgery (Schweden).

27► Ein Beispiel wäre die experimentelle Jazz-Band Naked City, die sich durch Grindcore inspiriert fühlt.

28► Diaz-Bone differenziert im Wesentlichen die zwei diametral entgegengesetzten Diskurse über Metal und Techno. Diaz-Bone 2002.

29► Eine Differenzierung zwischen Grindcore-Diskurs und Punk-Diskurs könnte stringent etwa entlang der Orientierungsachse Kommerzialisierung/Underground erfolgen.

30► Schätzungsweise ein Drittel aller Veröffentlichungen im Bereich des Grindcore wird über Splits getätigt.

31► Schwarzweißes Cover, die Abbildung eines Fotos als Cover oder einfach mit Kopiergeräten erstellte Bricolagen zieren oftmals die Veröffentlichungen.

32► Im Grindcore werden nach wie vor Veröffentlichungen in Vinyl- oder Tape-Form arrangiert.

33► Im weiten Spektrum des Grindcore gibt es diverse Ein-Mann-Bands, wie etwa Anal Penetration (Niederlande) oder Zwei-Mann Bands, wie etwa Jesus Crøst (Niederlande), die konzertant auftreten (können), ebenso Ein-Mann-Projekte ohne Live-Performance, wie Parlamentarisk Sodomi aus Norwegen, sowie viele Bands, die etwa ohne Bassgitarre auskommen, wie etwa die beiden US-amerikanischen Bands Pig Destroyer und Magrudergrind.

34► Als Beispiele lassen sich hier die vielfach exerzierte Auswechselbarkeit der Musiker,

Improvisationen während Live-Konzerte, Gigs mit Happening-Charakter (z.B. Libido Airbag [Deutschland], Gronibard [Frankreich]) oder Konzerte mit zur Absurdität des Konzerts führende Konzeptionen (ein Lied pro Band abwechselnd) anführen.

35► Metal wird vielfach in der wissenschaftlichen Literatur als Handwerk perzipiert und vielfach entlang der diesbezüglich hervorgebrachten Authentizität beurteilt. Vgl. Diaz-Bone 2002.

36► So hat die widersprüchliche (siehe andere Anmerkung) Band Anal Cunt etwa ein Album mit dem Titel 5643 Song EP herausgebracht, während etwa das US-amerikanische Bandprojekt Agoraphobic Nosebleed ein Album mit dem Maximum an partitionierbaren Segmenten (99 Tracks mit gesamter Spieldauer etwa 20 Minuten) mit dem Titel Altered States Of America veröffentlicht haben.

37► Als vielfach wiederkehrendes Phänomen veröffentlichen viele Bands aus dem breiten Spektrum des Grindcore Lieder mit einer Länge unter einer Minute, fallweise sogar Liedmaterial mit der Dauer von nur wenigen Sekunden. Diese Tradition wurde aus gewissen Subgenres des Punk entnommen.

38► Ein wiederkehrendes Sujet im Grindcore ist das der Gasmaske, die vielfach etwa als Metapher für (zukünftige) menschenfeindliche Szenarien fungiert. Ein bekanntes Beispiel wäre das Album Inhale/Exhale (1998) der schwedischen Band Nasum, der Cover eine Hochzeit mit Personen mit aufgesetzter Gasmaske zeigt.

39► Metal wird vielfach zugeschrieben, sich tendenziell mit Mythen auseinanderzusetzen. Im Grindcore dominiert die Bearbeitung meist rationaler Sujets sowie Themen der Entmythifizierung oder Dekonstruktion.

40► So erscheint etwa der US-Präsident George W. Bush auf mehreren Veröffentlichungen als identifizierbare Gestalt und als Metapher für Imperialismus oder dergleichen, beispielhaft etwa auf den Splits zwischen $krupel (Deutschland) und Phobia (USA) einerseits und auf dem Split zwischen den tschechischen Bands Lycanthrophy und Saywhy. Als deutliches Zeichen des Antifaschismus findet sich einerseits etwa Benito Mussolini auf einem Album der US-amerikanischen Band Benümb, während andererseits Adolf Hitler auf einigen Veröffentlichungen der japanischen Band Unholy Grave erscheint.

41► Fotos aus dem Bereich der Pornographie, mit Fokus auf (sexuellen) Fetischismus, der Gerichtsmedizin, der Pathologie, der Anatomie sowie der Gewaltverbrechen werden vielfach grafisch unbearbeitet in das visuelle Konzept der Veröffentlichungen integriert. Ähnliches wird vielfach auch mit Fotos mit politischen, philosophischen oder moralischen Bezugsmomenten vollzogen.

42► Plakatives Beispiel für den vielfach rezitierten Antifaschismus wäre hier das von Napalm Death gecoverte Lied *Nazi Punks fuck off* von der US-amerikanischen Punk-Band Dead Kennedys, das nahezu bei jedem Live-Auftritt wiedergegeben wird.

43► Napalm Death, ebenso wie die deutsche Band Japanische Kampfhörspiele oder die US-amerikanische Band HeWhoCorrupts, führen auf unterschiedliche Art und Weise konsum-

kritische Aspekte in ihr Agitationsfeld ein.

44► Bekannte Vertreter wäre hier etwa die spanische Band Looking For An Answer, die unter anderem in ihren Texten solche Positionen einnehmen, sowie auch die US-amerikanische Band Cattle Decapitation.

45► Im Gegensatz zum Black Metal wird hier das Religiöse bzw. die Religion als Institution politischer Macht wahrgenommen und weniger als sinnstiftendes Element.

46► So stehen Bands außerhalb des westlichen Kulturkreises ästhetischen/agitationsspezifischen Traditionslinien nahe, die nur regional und weniger global über den Grindcore-Diskurs entzifferbar sind. Beispiele wären etwa die japanischen Bands 324 oder Bathtub Shitter.

47► Eine derartige Verortung ist etwa bei der US-amerikanischen Band Discordance Axis festzustellen.

48► Viele Netzwerke und viele Akteure aus dem breiten Spektrum, doch mit tendenzieller Nähe zum Punk-Diskurs, weisen gewisse Affinitäten zu lokalen autonomen Institutionen.

49► Bekannte Vertreter wären die aus Deutschland stammenden Bands Gut und Cock And Ball Torture.

50► Die niederländische Band Rompeprop oder die schwedische Band Birdflesh kokettieren mit spezifischen Goregrind-Elementen.

51► Bestes Beispiel wäre hier die deutsche Band Excrementory Grindfuckers, die sich mit dem Grindcore-Diskurs vielfach reflexiv (humorvoll) auseinandersetzen.

52► So reartikuliert etwa die belgische Band Agathocles unter anderem mit ihrem Slogan ›Grind Is Protest‹ die historischen Wurzeln des Grindcore. Auch die Reduzierung des Grindcore auf pornografische Sujets wird von vielen Bands abgelehnt.

53► So werden etwa Bands (Nasum [Schweden], Pig Destroyer [USA] etc., die etwa über das US-amerikanische Label Relapse Records verbreitet werden, des Öfteren Kommerzialisierungstendenzen vorgeworfen.

54► Derartige Aussagen, die aus vielen Kommentaren zu entnehmen sind, dominieren weite Bereiche der Analyse/Bewertung des Grindcore im Metal-Diskurs.

55► Im Grindcore-Diskurs lassen sich derartige Aussagen finden, vor allem begründet durch das Argument, dass Metal zu Tode definiert wäre oder Metal kein weiteres Betätigungsfeld zugeschrieben werden könnte.

56► Entsprechend derartiger Aussagen wäre Grindcore der einzig legitime Nachfolger des Punk.

57► Beispielhaft kann hier die britische Band Bolt Thrower erwähnt werden, die mehr durch persönliche bzw. ideologische Nähe zu den britischen Grindcore-Protagonisten als durch musikstilistische Elemente im Grindcore-Diskurs vielfach indiziert wird.

58► Unter dem Begriff Cybergrind sind vorwiegend Bands, die Drum-Computer oder ähnliche Gerätschaften verwenden, kategorisiert, wie etwa das US-amerikanische Projekt Agoraphobic Nosebleed oder die deutsche Band Libido Airbag.

59► D-Beat leitet sich semantisch von der britischen Band Discharge her, deren Stil zu einem zentralen Inspritationsgeber wurde.

60► Beispielhaft sei hier die japanische Band Melt Banana sowie die US-amerikanische Band The Locust erwähnt, die zumindest gewisse Bezugsmomente zum Grindcore-Diskurs aufweisen.

61► Link zur Veranstaltung: [http://www.obsceneextreme.cz]; letzter Abruf 5.04.2011

62► Link zur Veranstaltung: [http://playfast.czechcore.cz]; letzter Abruf 5.04.2011

63► Link zur Veranstaltung: [http://www.myspace.com/grindthenaziscum]; letzter Abruf 5.04.2011

64► Die Metapher ›In Grind We Crust!‹ ist ein Wortspiel zu ›In God We Trust!‹.

Mathias Mertens

Medienästhetische Überlegungen zur Luftgitarre

0.

›Theorie und Praxis‹: Wann immer im wissenschaftlichen (und auch sonstigen) Diskurs die beiden Begriffe verwendet werden, stehen sie in einer bestimmten Reihenfolge: zuerst die Theorie, dann die Praxis. Das folgt einerseits einem kausalen Nützlichkeitsdenken, dass sich die intensive Reflexion von Etwas dadurch legitimieren lässt, dass sie zu Ergebnissen führt, die wieder in bestehende Prozesse eingespeist werden können und diese verbessern. Andererseits kommt darin die Auffassung zum Ausdruck, dass sich Wissenschaft immer am Anfang und Ende von Prozessen befindet. Theorie ist immer vorgängig, entweder – seltener – indem die Prozesse die Umsetzung von Theorie sind, oder – häufiger – indem die Prozesse als von einer impliziten Theorie geleitet entlarvt werden. Beides kommt in den fetischisierten Begriffen der ›Überlegung‹ und der ›Reflexion‹ zum Ausdruck, immer absorbiert die Theorieebene alles das, was von der Praxisebene ausgeht.

Ist aber auch ein anderer Modus denkbar? In dem es keine Konsekutiv-, Konzessiv-, Final- oder Kausalbeziehungen gibt, sondern Konditional- und Relativbeziehungen? Wahrscheinlich reichte es schon mal, die Begriffe einfach umgekehrt zu benutzen, von ›Praxis und Theorie‹ zu sprechen, um sich damit auseinanderzusetzen, warum sich das dann so ungewöhnlich anfühlt.

Wenn man nun aber von ›Praxis und Theorie‹ spricht, dann müsste das andere Implikationen haben, als die, die bei einem Sprechen von ›Theorie und Praxis‹ vorhanden sind. Also keine Ableitung und Wiedereinspeisung, kein Sich-Außerhalb-von-Befinden, weder am Anfang noch am Ende von Prozessen, keine Schlussfolgerungen (man beachte das Finalitätskonzept in diesem Begriff!). Das alles, während es aber auch Theorie gibt, nicht nur Praxis. Wie aber soll man diese Theorie *dokumentieren*, wenn sie weder mit Praxis identisch sein soll, noch ihr vor- beziehungsweise nachgängig sein soll? Es braucht etwas wie den Flugschreiber in Flugzeugen, der am Prozess beteiligt ist, während er sein eigenes Beteiligtsein dokumentiert und danach vollständig von seiner Beteiligung am Prozess Auskunft geben kann. Oder, besser, so etwas wie die Gram-

mophonnadel, die die Musik von der Plattenrille abliest und zum Tönen bringt, während sie gleichzeitig auch ihr Ablesen mitbekommt und zu Gehör bringt.

1.

Wenn man als gemeiner Kulturkritiker einen Begriff braucht, um den seit Jahrtausenden andauernden Bildungsabbau und Selbstentmündigungsprozess des Menschen zu bezeichnen, dann greift man auf sie zurück: die Luftgitarre. Wenn es darum geht, dass die Leute nichts mehr können, aber alles wollen, dann hilft die Luftgitarre, anschaulich zu machen, dass nur so getan wird und nichts dahinter ist. Jemanden des Luftgitarrenspielens zu überführen ist die zeitgemäße Variante von *Des Kaisers neue Kleider*.
Zwei der meistzitierten Artikel zur Regierungszeit Schröders bedienen sich der Metapher: Cordt Schnibbens Text im *Spiegel* aus dem Jahr 1998, in dem er dem Kanzlerkandidaten bescheinigt, dass er »virtuos an der Luftgitarre« (Schnibben 1998) sei. Und Ulf Poschardts 2005er Bilanz der Schröder-Ära in der *ZEIT*, in der es heißt, dass der Kanzler zwar »in den Medien als Popstar brilliert, im Kabinett wie in der SPD [aber] zum Spielen der Luftgitarre verdammt« (Poschardt 2005) sei. Der Dämon des Uneigentlichen war nie sinnfälliger verkörpert als in der Person, die Gitarrengriffe macht, ohne je einen Ton zu erzeugen.

2.

So verstanden ist die Metapher allerdings aus der Luft gegriffen (vom dazugehörigen Argument ganz zu schweigen), denn die Luftgitarre ist weder auf nichts bezogen, noch steht sie für sich allein. Der Kulturkritiker sieht nur die Oberfläche des Ergebnisses und ignoriert vollständig die Umstände, aus denen diese ästhetische Praxis hervorgegangen ist. Die Luftgitarre ist als Reaktion auf kollektiv erfahrbare Musik entstanden, sie ist Ausdruck von Teilhabe an der Rock-Kultur und sie funktioniert nur als Feedback in einem Regelkreis von ästhetischer Produktion und Rezeption, als ein »vervielfältigtes menschliches Echo des Gitarristen auf der Bühne« (Bentz van den Berg 1999, 8), wie es Roel Bentz van den Berg emphatisch formuliert hat, als ein Widerhallen eines Lieds

> »zwischen den Außenmauern der Welt und den Innenmauern der eigenen Seele, [...] so lange, bis das Echo, das sich mit all dem füllt, wogegen es unterwegs stößt, wie in einem Spiegel aus Schall ein menschliches Antlitz angenommen hat, das einem bekannt vorkommt« (ebd., 8f.).

Nur weil man gesehen hat, wie andere Luftgitarre spielen, spielt man sie auch selbst, wodurch die anderen sehen, dass Luftgitarre gespielt wird und sich bestätigt fühlen. Wenn die Luftgitarre überhaupt als Metapher dient, dann nur für populäre Musik. Denn die hat so schon immer funktioniert: als sich selbst bestätigende und dadurch hervorbringende ästhetische Praxis, die von einem Kollektiv von Individuen betrieben wird.

3.

Im Stadion hat populäre Musik in den 1980er Jahren zu sich gefunden (sie hat sich dabei wohl auch aufgezehrt, aber das ist eine andere Geschichte und soll den Kulturkritikern zur Erzählung überlassen bleiben). Populäre Musik ist hierbei nicht gleichzusetzen mit Popmusik: zwar ist sehr viel Popmusik auch populäre Musik, aber es gibt auch Popmusik, die nicht populär ist, weil sie gerade nicht in Stadien funktionieren kann und auch geflissentlich gegen diese Stadiontauglichkeit von Produzenten und Rezipienten als statusgenerierende Differenzqualität kultiviert wird. Zudem gibt es noch andere Musik, die populäre Musik ist, Rock beispielsweise und Heavy Metal – die natürlich auch ihre elitären Ausprägungen besitzen: Independent Rock (manchmal), oder Death und Black Metal (außerhalb von Norwegen).
Wie auch immer: Stadionhaftigkeit ist Telos populärer Musik, und zwar weil sie die größtmögliche leibliche Kopräsenz von Musikproduzenten und Musikrezipienten darstellt, um dieses theaterwissenschaftliche Minimalsystem zu bemühen. Im Unterschied zum Theater ist die Aufführung hier aber nicht das fetischisierte Original, sondern die Feier des bereits verkündeten Evangeliums, die Eucharistie. Man geht nicht ins Stadion, um einer Band dabei zuzuhören, wie sie Musik macht – das ist bei der zur Beschallung von 50.000 Menschen nötigen dazwischengeschalteten Technik ohnehin nicht möglich. Man geht ins Stadion, um dabei zu sein, wie diejenigen, die für die Aufnahmen, die man zuhause gehört hat, verantwortlich sind, als Oblaten dienen für die Evokation der gemeinschaftlichen Körperschaft der populären Musik. Religiös sind Rock und Pop nie deshalb gewesen, weil sie einer Gottheit gehuldigt hätten, ein Moralsystem installieren wollten oder die Fragen nach den ersten und letzten Dingen klären konnten, religiös waren sie immer nur in dieser gegenwärtigen Feier der Gemeinde, dieser Kommunion mit den Exegeten, dieser Konfirmation des Glaubens an den unzählige Male auf dem heimischen Plattenspieler oder im Rundfunk gehörten Text.

4.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts brauchte es diese Stadionhaftigkeit nicht. Es brauchte sie nicht, weil sie technisch überhaupt nicht möglich war. Musik fand entweder in einem perfekt ausgearbeiteten Apparat statt, der ein genau austariertes Verhältnis von Instrumenten, Instrumentalisten und Zuhörern besaß, und für den seit vielen Jahrzehnten Menschen immer wieder Stücke schrieben. Oder sie fand ad hoc für eine kleine Gruppe von Menschen statt, die viel öfter selbst beteiligt waren, als dass sie bloße Zuhörer gewesen wären. Das waren die beiden Ausprägungen höfische Musik/später klassische Musik und Volksmusik.

Die sogenannte klassische Musik unterscheidet sich von anderer Musik nicht wegen eines bestimmten Habitus oder bestimmter kultureller Ansprüche (das sind alles Sekundärphänomene, die heutzutage gepflegt werden, weil sonst nichts mehr übrig geblieben ist) sondern wegen ihrer immensen Abhängigkeit von einer bestimmten technischen Anordnung. Wenn man laute wie leise Passagen produzieren, wenn man sowohl Melodien wie differenzierte Begleitung, Bässe, Mitten und Höhen haben, wenn man zudem noch ein Publikum damit beglücken wollte, dann führte kein Weg an den großen Streichergruppen und den gewieft ausgetüftelten Holz- und Blechbläsersektionen vorbei. Anders war so ein Sound überhaupt nicht zu erzeugen, der bestimmte Räume füllen konnte. Und wenn man an dieses Orchester gebunden war, dann forderte es auch einen bestimmten Stil heraus, denn die vorhandenen Instrumente in ihren entsprechenden Stärken wollten auch eingesetzt werden. An der Fantasie, dass Beethoven, hätte er die instrumentalen Möglichkeiten des späten 20. Jahrhunderts gehabt, Heavy Metal-Musiker geworden wäre, der unter anderem der Film Bill & Teds verrückte Reise durch die Zeit (USA 1988, Stephen Herek) frönt, ist in diesem medienpragmatischen Sinn sicher etwas dran; es erscheint zumindest nicht unplausibel.

Volksmusik – und hier darf man natürlich nicht Volksmusik mit Volksmusik oder Folkmusic verwechseln, beides auf bestimmte Images und musikalische Parameter verdichtete Markenwaren, die zu einer bestimmten Zeit sehr gut multimedial zu vermarkten waren – Volksmusik dagegen zeichnete sich durch die komplette Autarkie aus, die Unabhängigkeit von jeglichem Apparat. Volksmusik musste stattfinden können, wann immer und wo auch immer Menschen Musik machen wollten, was nicht ausschloss, dass auch sie Instrumente, Inszenierungen und Ideologien benutzte, was aber nur Handhabungen waren und nicht Grundbedingungen. Als immer und überall stattfinden könnende Praxis zeichnete sich Volksmusik durch zwei Merkmale aus: 1. die Reduktion auf ein-

prägsame, einstimmige und leicht zu singende Tonfolgen, Melodien, und 2. die Kultivierung von Rhythmen. Melodien waren und sind Gefühlsträger, Rhythmen waren und sind Körperphänomene. ›Alle stimmen ein‹, das bezeichnet sehr gut, wie Volksmusik zur Herausbildung von Körperschaften wie Gemeinden funktionieren konnte.

5.

Was Volksmusik allerdings nachhaltig veränderte, war die elektrische Revolution, die im 20. Jahrhundert einsetzte und die eine Fülle von leicht zugänglichen und leicht zu benutzenden Apparaten mit sich brachte. Mikrophon, Grammophon und Radio konnten einmalig produzierte Melodien konservieren und verbreiten, ohne dass sie sich erst durch permanente Reproduktion durch viele singende Menschen fortsetzen und ins kulturelle Gedächtnis einschreiben mussten. Elektrisches Licht, Verstärker und Lautsprecher machten es möglich, dass in den durch Industriearbeiter gewachsenen Städten Tanzvergnügen an den Abenden nach den Arbeitsschichten in sonst dunklen Kellerräumen und nicht mehr nur Sonntag mittags in Konzertmuscheln stattfinden konnten, zudem durch eine kostengünstige kleine Instrumentalgruppe. Schließlich kam es zur Herausbildung spezieller elektrifizierter Musikinstrumente. Die kulturelle Zusammenschaltung dieser sich massenhaft verbreitenden Apparate erzeugte den großen, Produktion und Rezeption mitkoppelnden Resonanzraum, den Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (Adorno/Horkheimer 1947) richtig, aber einseitig als »Kulturindustrie« bezeichnet haben, der aber alle Aspekte berücksichtigend besser als ›Populärkultur‹ bezeichnet werden sollte.
Volksmusik beziehungsweise ihre Modifikation populäre Musik unterscheidet sich von sogenannter ›Klassischer Musik‹ immer noch durch die Unabhängigkeit von speziellen Apparaten, denn die totale Elektrifizierung der Gesellschaft und die massenhafte Verbreitung der neuen Apparate sorgte dafür, dass eine neue Natur entstand, ein neuer Alltag, in dem Beleuchtung, Rundfunk, konservierte Musik und Gelegenheit zu Freizeitvergnügen ebenso selbstverständlich und unsichtbar wurden wie die Abhängigkeit von sauerstoffreicher Luft, Schwerkraft, Erdachsenschiefstand und Photosynthese.

6.

Als kleinere Instrumentalensembles an kleineren Orten zu Zeiten außerhalb der Arbeitszeiten mit Liedern auftreten konnten, die die Menschen bereits zuhause im Radio oder auf dem Grammophon hören konnten, entstand eine wachsende Nachfrage nach Live-Musik, die nur durch das Touren durch die Städte und die Gründung von immer mehr Bands befriedigt werden konnte. Touren war aufwändig und teuer, und je mehr Mitglieder eine Band hatte, desto aufwändiger und teurer war es; um Bands zu gründen, brauchte es Musiker, und nicht jeder war dazu geboren, ein herausragender Saxophonist, Posaunist oder Trompeter zu sein. Die Elektrifizierung eines Instruments, das bisher nur ein Schattendasein in der Rhythmussektion der Bands gespielt hatte, löste auf Dauer diese Probleme.
Denn der große Vorteil der Gitarre – dass sich nämlich sowohl rhythmische Akkorde wie auch Melodien produzieren ließen – konnte nun ausgespielt werden, weil elektrische Tonabnehmer und Verstärker ihren entscheidenden Nachteil beseitigen konnten: sie war in ihrer akustischen Fassung zu leise und zu undifferenziert, als dass sie einen Bandsound hätte tragen können. Als E-Gitarre kam sie dagegen voll zum Tragen. Hinzu kam ihr zweiter Vorteil: mit ihrer pentatonischen Stimmung ist sie ein relativ leicht zu lernendes und schnell Erfolg bringendes Instrument, das zudem noch durch eigenen Gesang ergänzt werden kann, was dafür sorgt, dass sehr viele Menschen Musiker werden, die es mit schwieriger zu spielenden und weniger zur Show geeigneten Instrumenten niemals ausgehalten hätten. Mit wichtigen Fremdwörtern ausgedrückt: die Zugänglichkeitsschwelle zu diesem Instrument ist sehr niedrig, was seine Ubiquität befördert, und durch seine Versatilität gekoppelt mit Elektrifizierung ist sein musikalischer Dominanzfaktor sehr hoch.

7.

Man kann alle Instrumente elektrifizieren, aber nur zwei davon haben sich als eigenständige Instrumente und nicht bloß als interessante Varianten durchgesetzt: Klavier und Gitarre, erstes als Synthesizer, zweites als E-Gitarre. Und dass es diese beiden sind, hat nicht nur den primären Grund, dass sie am verstärkungsbedürftigsten waren, um sich in einem Instrumentalensemble durchzusetzen, sondern auf Dauer dann den sekundären Grund, dass sie am überzeugendsten eine elektrische Ästhetik verkörpern können. Denn sehr schnell wurde klar, dass hier etwas Unerhörtes passierte. Nicht nur, dass die Töne schärfer

klangen, metallischer, aggressiver, das hätte man noch unter Variation des Instruments klassifizieren können, es war mit dem simplen Akt der Elektrifizierung eine phänomenologische Schwelle überschritten worden. Töne werden bei der E-Gitarre nicht mehr durch kunstvolle Werkzeuge manipuliert, sie werden durch eine Apparatur ›abgenommen‹ und verarbeitet, sie werden entnaturalisiert und synthetisiert. Der Synthesizer verzichtet sogar auf den letzten Rest von naturalistischer Rhetorik und empfängt nur noch die Daten für Tonhöhe und Tondauer, um dann alles völlig selbstständig zu verrichten.
Immer noch, auch nach Jahrzehnten der Gewöhnung, wohnt dem Klang einer E-Gitarre eine unverständliche Fremdartigkeit inne. Wie er zustande kommt, kann man abstrakt erklären und verstehen, intuitiv begreifen kann man Elektromagnetismus allerdings nicht, nicht so wie Schwingungen eines Trommelfells, eines Resonanzbodens oder die Vibrationen eines Luftstroms in einer Röhre. Elektrizität, wenngleich ein Naturphänomen, gehört nicht zum Habitat des Homo Sapiens. Wärme, Feuchtigkeit, Luftvibration, Wellenlänge von Lichtstrahlen, Schwerkraft, Solidität, stoffliche Zusammensetzung, kurzum Thermodynamik und Biochemie, alles das sind nachvollziehbare Phänomene, weil sich die Spezies unter diesen Bedingungen entwickelt und auf sie eingestellt hat. Die klassische Elementenlehre von Erde, Feuer, Wasser und Luft ist Ausdruck dieses Verständnisses der Existenz in diesem Habitat. Elektrizität tauchte über Hunderttausende von Jahren hinweg bestenfalls als blitzschnelle atmosphärische Entladung auf, ohne dass man sie hätte fassen können, so dass sie nur als jenseitiges, als göttliches Phänomen überhaupt zu begreifen waren. Der höchste aller Götter, derjenige, der am weitesten weg von den Menschen und ihren Nöten war, der am meisten dem Göttlichen verhaftet war, musste der Blitzeschleuderer und/oder der Donnermacher sein. Denn er griff nur im äußersten Fall ein, wenn alle anderen Götter nicht mehr konnten, aber dann entlud sich sein Zorn über die Unfähigkeit und Beschränktheit der Götter und der Menschen.

8.

Die bislang relativ kurze Geschichte der zivilisatorischen Nutzung der Elektrizität ist nicht, wie im Fall des Feuers beispielsweise, eine Geschichte der Domestizierung, sondern eine des Verschwindenlassens. Die Pioniere der Elektrophysik wie Faraday oder Tesla versuchten Menschen noch von der Nützlichkeit und Handhabbarkeit der Elektrizität dadurch zu überzeugen, dass sie spektakuläre Experimente veranstalteten. Mit dem gegenteiligen Effekt, weil sie

ebenso magisch und naturgewaltig erschienen wie dereinst der zornige Gott und Elektrizität nicht nahebrachten, sondern die Menschen auf Distanz gehen ließen. Das Evidenz-Gebot, das für fast alle anderen Phänomene gilt – mach es mir anschaulich, dann akzeptiere ich es – ist bei Elektrizität kontraproduktiv. Erst die Anstrengungen Edisons und seiner Nachfolger, Elektrizität hinter immer perfekter an die kognitiven Fähigkeiten und die Lebensumstände der Menschen angepasste Interfaces zu verstecken, machten es möglich, dass Elektrizität genutzt wird. Die elektrischen Leitungen in Gebäuden, die Elektromotoren und Schaltkreise in Gehäusen: sie entsprechen den Nervenbahnen im menschlichen Körper, die für das Denken und die Aktivierung der Muskulatur zuständig sind, die Menschen allerdings nicht wahrnehmen müssen oder überhaupt nicht wahrnehmen können.

Durch die E-Gitarre, Verstärker und Lautsprecherboxen in Luftschwingung übersetzt wird Elektrizität allerdings wahrnehmbar, weil sie ihrer vom Menschen aus gesehenen übernatürlichen und existenzbedrohenden Eigenschaften beraubt ist; auch ihre besondere Ästhetik kann nur in der Übersetzung in vertraute Codes wie Harmonik, Melodie und Rhythmik begriffen werden. In dieser Veränderung, Vermischung und Aufbereitung kann sie dann allerdings eine immense Wirkung entfalten, ähnlich den Volumenprozenten von Alkohol in Getränken, wo ein vergleichbares Verfahren angewendet wird. Jedenfalls reagierte das Publikum auf diese elektrische Ästhetik und machte den Sound einer elektrischen Gitarre und das Wechselspiel mit den Musikern zu einem »Signifikanten« (Millard 2004a, 2) für die amerikanisierte Kultur des 20. Jahrhunderts, wie es André Millard ausgedrückt hat.

9.

Dass es dann nur die E-Gitarre war und nicht auch der Synthesizer, der die performative Mitkopplung und die elektrische Ästhetik befördert hat, liegt an ihrer körperlichen Beziehung zum Musiker. Die E-Gitarre ist das einzige Instrument, das zum Gestischen geeignet ist. Sie kann sich vollständig an den Körper des Spielers anschmiegen, etwa bei der rhythmischen Akkordbegleitung, um dann aber expressiv gelöst zu werden, etwa beim Solo, sie kann dem Publikum wie eine Monstranz hingehalten werden, ohne dass ihr Spiel aufgegeben werden müsste. Somit kann man Spielen vorspielen, Musikmachen machen. In diesem Moment, da sie sich vom Körper löst, um dann auch wieder zu ihm zurückzukehren, liegt ihre Sexyness. Bläser und Kleinstreicher sind zu kopfverbunden, als dass sie vom Körper gelöst werden können. Klavier, Schlagzeug und

auch Großstreicher sind zu eigenständig, als dass sie sich mit dem Musikerkörper verbinden könnten. Die unglaubliche Akrobatik eines Jerry Lee Lewis am Klavier war genau das: die Vorführung eines begnadeten Akrobatenkörpers an einem starren Sportgerät. Und nicht das Wechselspiel zwischen zwei Körpern in permanenter Umarmung und Abstoßung, in Verschmelzung und Auflösung. Die Versuche in den 1980er Jahren mit Umhängekeyboards eine ähnliche Sexyness zu erreichen, kamen zu spät. Zu sehr hatte sich das Bild vom starren Klavier und der beweglichen Gitarre eingebrannt, als dass man die Umhängekeyboards nicht als verzweifelten und somit lächerlichen Nachahmungsversuch sehen konnte.

10.

Beiseite gesprochen: die vielbeschworene phallische Qualität der Gitarre ist zwar ohne Zweifel vorhanden, sie ist aber nur ein Aspekt von vielen. Genauso häufig wird von der Gitarre als Frauenkörper gesprochen, was paradox ist, denn wie kann sie gleichzeitig Penetrierungsorgan und zu penetrierender Körper sein? Das Paradox löst sich nur dann auf, wenn man die Anmutung an einen Geschlechtsakt zwischen zwei Menschen als den Versuch der Übersetzung des Geschehens in eine vertraute und verständliche Kategorie begreift. Tatsächlich ist es zu polymorph pervers, als dass man es säuberlich in Männliches und Weibliches trennen könnte. Einzig das Geschlecht des Musikers ist identifizierbar und so werden seine oder ihre männlichen oder weiblichen Gesten mit diesem Körper verbunden, während seine oder ihre komplementären Gesten unbeachtet bleiben. Natürlich reckt ein männlicher Gitarrist die Gitarre im 45-Grad-Winkel von seinem Körper abstehend nach vorne, was man als Präsentation des erigierten Penis lesen kann, aber ebenso krümmt er sich zusammen, während sich die Gitarre flach in seinen Schritt presst, was in einer freudianischen Deutung der Performance unterschlagen wird, weil es nicht in den Kram passt.

11.

Diese Flexibilität der Gitarre und nicht eine kompositorische Neuerung ist dafür verantwortlich, dass eine neue Art Musik entstand: Rock'n Roll. Marty McFly spielt in Zurück in die Zukunft (USA 1985, Robert Zemeckis) *Johnny B. Goode* (Chuck Berry, Johnny B. Goode 1958) und nicht *Rock Around the Clock* (Bill Ha-

ley and His Comets, Rock Around the Clock 1954), um die Gesellschaft des ›Enchantment Under the Sea‹-Dance mit Rock'n'Roll bekanntzumachen. Denn während Bill Haley die Gitarre immer noch hauptsächlich auf ein Rhythmusinstrument im Dienste des Gesamtarrangements reduzierte, selbst immer noch den Habitus eines traditionellen Bandleaders pflegte, und das Gitarrensolo in guter Jazz-Combo-Manier einen festdefinierten Platz durch einen Soloinstrumentalisten hatte, entwickelte die Gitarre in *Johnny B. Goode* ein entfesseltes Eigenleben, das Chuck Berrys Körper mitriss und über die Bühne zucken ließ. Der Song beginnt bereits mit einem Gitarrensolo, völlig allein im Raum, um sich dann durch einzelne Schlagzeug- und Bassschläge in einen Rhythmus und in den Kompromiss eines Riffs zwingen zu lassen, nicht etwa zur rhythmischen Akkordbegleitung, sondern zum Changieren zwischen Gestischem und Somatischem. Dieselbe Gitarre, dasselbe Bluesschema, dieselbe Zeit, und dennoch grundverschieden. Bill Haley erzählt eine Geschichte vom Rocken und Rollen (dem einstigen Slang-Wort für Sex), erzählt, wie toll er und die Frauen es am Wochenende treiben, und die Zuhörer haben einzig und allein diesen Bericht, um es glaubwürdig zu finden. Chuck Berry will auch etwas erzählen, aber seine Gitarre fährt ihm permanent dazwischen, treibt ihn, wird eingefangen, um wieder auszubrechen, solange, bis beide Körper einen gemeinsamen Rhythmus finden, in dem sie sich bewegen können. Hier sind Zuhörer auch Zuschauer des Treibens und können den Rock'n'Roll bezeugen.

12.

Höchstwahrscheinlich hat er es nicht erfunden, es hat sicherlich andere gegeben, die es vor ihm gemacht haben, da wird noch viel Suche in Archiven vonnöten sein, um diesen Punkt mit absoluter historischer Akkuratesse zu klären, aber Chuck Berry hat es so populär gemacht, dass man es mit ihm in Verbindung bringen kann: Chuck Berry ließ sich von der Gitarre elektrifizieren. Denn die Bewegungen, zu denen die Gitarre ihn trieb, haben für sich genommen etwas so Unnatürliches, dass sie nur in Kombination mit der übernatürlichen, hereinbrechenden und gewalttätigen Ästhetik des Elektrischen in der Musik sinnvoll sind. Sein Rutschen auf einem verkrampften, gekrümmten Bein, angetrieben durch konvulsivische Zuckungen des anderen ausgestreckten Beins, als »Duckwalk« zu bezeichnen, ist ein kläglicher Versuch, Organisches zu behaupten, wo bloße Physik waltet. Viel besser wäre es mit dem Voltaschen Experiment zu vergleichen, wo Froschschenkel der Willkür von elektrischer Spannung unterworfen waren und sich nach Belieben des Experimentators beugen und

strecken ließen. Und auch die Krümmungen des Körpers und das immer wieder zur Grimasse verzerrte Gesicht, das Herumschleudern der Gitarre, das abrupte in die Knie-Fallen und ebenso abrupte wieder Heraufschnellen erinnern stärker an einen Körper, der an Starkstromelektroden angeschlossen ist, als an einen Tänzer zur Musik. Chuck Berrys größter Schüler, Angus Young, hat nicht nur dessen Duckwalk übernommen und intensiviert, er hat auch diese Ästhetik der Elektrifizierung unverhohlen dargestellt, am sinnfälligsten sicherlich auf dem Sleeve von AC/DCs Powerage-LP (1978), wo er auf der Rückseite in normaler Haltung, auf der Vorderseite in gleicher Position, allerdings mit zurückgeworfenem, strahlendem Kopf, verzerrtem Gesicht und Stromkabeln an den Armen dargestellt ist.

Abb.1: Der Duckwalk in den Variationen von Chuck Berry und Angus Young

13.

An diesem Punkt der Geschichte begann sich eine neue kulturelle Form zu entwickeln: der Guitar Hero. Chuck Berry ließ sich nicht elektrifizieren, weil die Gitarre es so wollte; die Elektrifizierung fand statt, weil Menschen ihm dabei zusahen, wie er Musik machte, und er sich durch ihren Blick auf sein Gitarrenspiel selbst beobachten konnte. Und die Elektrifizierung machte ihn nicht hilflos, denn er schaffte es ja weiterhin Gitarre zu spielen und sich immer wieder aus den Krämpfen zu befreien. Das Musikmachen wurde zum Drama, aus dem er als Held hervorgehen konnte, nicht als Sieger, aber als jemand, der dem Dämon trotzen konnte und nicht besiegt worden war. In dieses Drama stiegen dann sehr viele Gitarristen ein, manche mehr, manche weniger, manche überzeugender, manche nur epigonal. Die Liste von Eigenschaften, die André Millard für den Guitar-Hero ausmacht, liest sich wie ein klassischer Mythos: Der Guitar Hero verkörpert Transzendenz und Magie, pendelt zwischen Genie und Wahnsinn. Tragisch ist sein Leben, weil er höchst intensiv lebt, sich dabei aber selbst zerstört, denn nur er kann sich besiegen, nicht der Dämon ihn. Gesegnet mit sexueller Macht bleibt er dennoch ein einsamer Mensch. Zwar ist er Initiator instrumentaler Evolutionsprozesse, in seiner Virtuosität und seinem Improvisationsvermögen aber unerreichbar. Seine Einzigartigkeit zeigt sich in einer spezifischen Körperlichkeit und bestimmter Trademark-Moves auf der Bühne. Schließlich besitzt er sogar ein eigenes Gitarrenmodell, das nur er imstande ist,

zu spielen (auch wenn alle es kaufen, um so zu sein wie er). Und natürlich muss er früh sterben, einsam, als Denkmal seiner selbst (Millard 2004b).
Es ist unerheblich, dass die Liste real wohl nur auf Jimi Hendrix zutrifft, von dem sie auch direkt abgelesen worden ist, wichtiger ist, dass sie das Skript ist, dem viele Gitarristen im Anschluss an Chuck Berry auf der Bühne gefolgt sind. Ein ungeschriebenes Skript, das sich durch das Erleben von Guitar-Heroes auf der Bühne verbreitet und verfeinert hat. Nicht nur durch Musiker, sondern auch durch das Publikum. Denn an demselben Punkt der Geschichte beginnt etwas, was nicht zu erklären wäre, handelte es sich um ein rein mechanisches Phänomen, das durch das Spielen einer Gitarre entsteht, so wie der Watschelgang von Jockeys, die Kurzsichtigkeit von Viellesern oder die Bräune von Surfern. Das Publikum imitierte die Bewegungen, es spielte dasselbe Skript und ließ sich von der Musik zu denselben Zuckungen verleiten, die auch den Gitarristen durchfuhren. Es spielte Luftgitarre. Zwar nur zu ausgewählten Passagen und eingebaut in sonstiges Verhalten wie Tanz oder rhythmisches Klatschen oder Wiegen im Fluss der Musik, aber immer wieder dann, wenn es ebenso überwältigt war vom Gitarrensound wie der Gitarrist auf der Bühne.

14.

Die Luftgitarre – und damit ist der gesamte ästhetisch-praktische Komplex gemeint, nicht nur der leere Raum zwischen den beiden Händen – die Luftgitarre brachte und bringt immer noch eine neue Erkenntnis: Es ist nicht die Gitarre, mit der der Gitarrist kopuliert, es ist nicht dieses elektrifizierte Stück Holz, das ihn überwältigt und in Zuckung versetzt, sondern es die Musik, dieser fremdartige Sound, der nach einem Interface sucht. Der Körper der Gitarre ist genau das, eine Metapher im Wortsinne: ein Hinübertragendes, nicht mehr, aber auch nicht weniger, Transportmittel zwischen dem Körper der Musik und dem Körper des Spielers. Am expressivsten und damit überzeugendsten ist Luftgitarrenspielen, wenn Spielerkörper und Musikkörper miteinander im Riff verschmelzen, was dann am besten gelingt, wenn die Metapher Gitarrenkörper perfekt benutzt wird. Oder, wie es die Verantwortlichen für die *Air Guitar World Championships* formulieren, wenn »airness« erreicht wird, was »die besondere Gabe« meint, »die bloße Imitation zu transzendieren und das Luftgitarrenspielen zu einer eigenständigen Kunstform zu erheben«.
Deshalb kann man sagen, dass auch auf der Bühne Luftgitarre gespielt wird, neben dem E-Gitarrenspielen. Manche E-Gitarristen sind begnadete Gitarrenspieler, aber miserable Luftgitarristen, vielleicht wäre Eric Clapton dafür ein

geeignetes Beispiel, manche sind keine virtuosen Gitarrenspieler, aber hervorragende Luftgitarristen, was man beispielsweise von Angus Young sagen könnte, und natürlich gibt es die, die beides sind, Großmeister der E-Gitarre wie der Luftgitarre, Eddie Van Halen ist wohl so einer. Und wenn man anfängt, diese Beispiele zu bezweifeln und zu diskutieren, bestätigt das, dass die Kategorien intuitiv begriffen und bestätigt werden.
Dass es Menschen gibt, die überhaupt keine Gitarrenspieler sind, aber virtuose Luftgitarristen, ist zunächst allerdings kontraintuitiv. Denn es muss ja die Musik geben, zu der man sich mit der Luftgitarre verhalten kann, es muss das Gitarrenspiel geben, das die Grundlage für alles ist. Aber hier setzt wieder die popkulturelle Mitkopplung ein, bei der alles wiederholt wird, und die in dieser permanenten Wiederholung konserviert. Die Musik, die dereinst gespielt und aufgezeichnet und von vielen in dieser aufgezeichneten Form gehört wurde, ist auf der Bühne ohnehin eine Wiederholung dieser Aufzeichnung, selbst in ihrer Variation, die als solche nur im unauflöslichen Bezug zum »Original«, der initiativen Aufzeichnung, funktioniert. Und so stört es nicht, wenn die Musik beim Bühnenauftritt vom Band kommt, wenn die Musiker nur das Musikmachen und die Überwältigung durch die Musik überzeugend verkörpern. ›Playback‹ bedeutet eben nicht nur ›im Hintergrund eingespielt‹, sondern auch ›zurück gespielt‹. ›Playback‹ ist immer auch ein Zurückspielen zum Druckstock, von dem alle Kopien gezogen worden sind. ›Playback‹ könnte als Synonym für ›Luftgitarre‹ benutzt werden, beziehungsweise als Gattungsbezeichnung für mehrere ähnliche Praktiken, von denen eine Luftgitarre ist.

15.

Luftgitarre wird inzwischen auf zwei Weisen gespielt. Es gibt weiterhin die spontane Fassung, bei der ein kurzer Moment des sich als Guitar-Hero-Fühlens zum Ausdruck gebracht wird, eine triumphale Geste, die sich des Signifikanten E-Gitarre bedient. Beispiele dafür finden sich in amerikanischen Teenager-Komödien zuhauf, am bekanntesten sicherlich die Sequenz in Lockere Geschäfte (USA 1983, Paul Brickmann), als der von Tom Cruise gespielte Joel Goodsen nach der Abreise seiner Eltern durch das sturmfreie Haus rennt und zu *Old Time Rock and Roll* von Bob Seger (Stranger in Town 1979) playback singt und (ein klein bisschen) Luftgitarre spielt. Auch Bill und Teds reflexartiges Luftgitarrenspiel, wann immer sie etwas begeistert, fällt in diese Kategorie.
Darüber hinaus gibt es aber auch das Luftgitarrenspielen als Performancekunst, bei der Menschen im Rahmen von oder außerhalb von Wettbewerben

vor einem Publikum spielen, das genau das betrachten will. Und an diesen Performances lässt sich das kulturelle Skript, dem Guitar Heroism folgt und das in der Performance wiederholt geschrieben wird, sehr genau ablesen. Sie sind Essays zur Metapher E-Gitarre, für ein gebildetes Publikum, das jahrzehntelang die musiktechnische Entwicklung des E-Gitarrenspiels, die Posen der Rockstars und die Moden des Sounds studiert und verinnerlicht hat.

16.

Wenn man sich heute Zac Monros Auftritt bei den *World Air Guitar Championships* 2001 auf Video anschaut, dann ist man, wenn man die Meisterschaften der Folgejahre verfolgt hat, verblüfft, wie asynchron seine Performance und wie unkoordiniert die Dramaturgie ist. Aber dann sind es genau diese Momente, die es immer noch so überzeugend machen, wie es für die Punkterichter gewesen ist, die ihn zum ersten nicht finnischen Luftgitarrenmeister machten und dadurch diese Veranstaltung von einem kuriosen Programmteil eines regionalen Musikfestivals zu einem weltweit bedeutenden Kulturereignis machten. Zac Monro steht auf der Bühne und versucht einigermaßen entspannt dem Rhythmus der Powerchords zu folgen, kann sich den aggressiven Fills aber nicht entziehen, die in seinen Körper schießen und ihn zu Klappmessern treiben, woraufhin sein Körper hoch und runter gehoben wird wie ein Kolben in einem Motor. Und einmal entbunden von der Schwerkraft, bringen ihn die Fills in der Luft zum Trudeln, so dass er sich um seine Achse dreht, bevor er wieder herunterfällt, um dann von den Powerchords wieder hochgedrückt zu werden. Was Zac Monro somit zum Ausdruck brachte, war die Demonstration des Prinzips, dass der Spielerkörper vom Körper der Musik penetriert wird, von seiner aggressiven und abiologischen Elektrizität. Das ungläubige Gesicht, das er nach dem Ende des Auftrittes macht, das verlegene Verrücken seiner Mütze, zeigen an, wie überwältigt er tatsächlich war, wie stark er sich der Musik hingegeben hat und ihr keine eigene Form aufdrücken wollte, wie naiv diese Performance tatsächlich gewesen ist.

Abb 2.: Geeky Gisbert während der Deutschen Luftgitarrenmeisterschaft 2009 in Berlin

Ganz ähnlich, aber mit absolut gespielter und kontrollierter Naivität und deshalb ungleich präziser und dramatischer, war Geeky Gisberts Auftritt bei der Deutschen Luftgitarrenmeister-

schaft 2009 (s. Abb. 2). Hier konnte man das Drama der Elektrifizierung als in all seinen Facetten und Implikationen durchdachte Tragödie erleben. Das Publikum sah die Geschichte eines schmächtigen, zurückhaltenden Nerds, dem der Rock'n'Roll als Epiphanie widerfährt, als die Gitarre Angus Youngs in *Let there be rock* (AC/DC, Let there Be Rock 1977) aus dem Himmel auf ihn niederkommt und ihn willenlos zucken lässt, brutal von einer Seite der Bühne auf die andere zerrt, ihn zu Boden schmeißt, hilflos hin und her rollen lässt und schließlich, als sie genug hat, wieder von ihm lässt und ins Jenseits schwebt, aus dem sie gekommen ist. Zurück bleibt der verzweifelt ihr nachspringende Geeky Gisbert, der die brutale Übermannung als echte Lebendigkeit erfahren hat und nicht davon lassen will.

17.

Das genaue Gegenteil, aber ein ebenso durchdachter Essay über das, was beim E-Gitarrenspielen vor Publikum geschieht, war The Tarkness' Weltmeisterperformance 2004. Zu dem zum Klischee für Gitarrenvirtuosität gewordenen *Eruption* von Eddie Van Halen (Van Halen 1978), macht er nichts außer die virtuosen Fingerbewegungen auf dem Griffbrett auszustellen, mit Kopfnicken und Zeigen mit der rechten Hand zu unterstreichen und insgesamt ein körperliches Unbeteiligtsein zu demonstrieren. Mit der Schlusspointe, dass die Gitarre explodiert und ihn zu Boden wirft, es schließlich also doch zur Überwältigung kommt. »Es rockt nicht!« sagt er damit, es ist bloßes Gitarrenspiel, bewunderungswürdig, intellektuell anregend, kulturhistorisch von großer Bedeutung, aber ohne den geringsten Körperbezug und damit bar jeder Airness. (Womit aber nur das kommentierte Objekt *Eruption* gemeint ist, und nicht die Performance von The Tarkness, die eben in ihrer Darstellung von Nichtkörperlichkeit eminent körperlich war.)

18.

Zwischen diesen Polen der überwältigenden Elektrifizierung und der totalitären Gitarrenzähmung befinden sich nun die allermeisten anderen Auftritte von renommierten Luftgitarristen. Sie stellen das Anschmiegen und Abstoßen der Gitarre, das Elektrifizieren und das dagegen Triumphieren im stetigen Wechsel dar und perpetuieren somit die kulturelle Form, indem sie die Möglichkeiten innerhalb dieser Grenzen ausloten.

Eine der wichtigsten Performances in diesem Sinne war sicherlich C. Diddys Choreographie zu Extremes *Play with me* (Extreme 1989), mit der er 2003 die US-amerikanische und im Anschluss die Weltmeisterschaft gewinnen konnte. C. Diddy tritt hier mit brutalem Ernst auf, stellt bei virtuosen Passagen immer wieder das imaginäre Griffbrett aus, um danach aber erneut von der Musik hin und her geschleudert zu werden. Das alles, während er in einem seltsamen Kostüm aus Superheldenumhang und *Hello-Kitty*-Brustpanzer steckt, das seinen unförmigen Bauch frei lässt und den Anschein von fehlender Körperbeherrschung vermittelt. Was C. Diddy so überzeugend machte, war diese konsequente Ambivalenz in seinem Auftreten, diese Bewegung exakt auf der Grenze zwischen Ernst und Lächerlichkeit, zwischen Chaos und Kontrolle, diese absolute Beherrschung der Gitarre bei gleichzeitiger körperlicher Unterlegenheit.

19.

In gewisser Weise kann man sagen, dass Luftgitarre nicht das Uneigentliche verkörpert, wie es der gemeine Gebrauch als Metapher will, sondern das Eigentliche in einem existenzialphilosophischen Sinne. Oder, besser noch, sie bringt die Idee des Ganzen zum Ausdruck, ohne dass sie zu einem realen Bild greifen müsste, dass dann wieder nur ein Abklatsch der Idee wäre, wie Platon enttäuscht feststellen würde. Die Definition für Airness der *World Air Guitar Championships* ist deshalb zwar kulturpolitisch richtig als Rechtfertigung und Aufwertung des eigenen Tuns, sie ist aber falsch in dem Sinne, dass nicht der Performer die bloße Imitation transzendiert und zu einer eigenständigen Kunstform macht, sondern dass er sich so darauf einlässt, dass er die eigenständige Kunstform emaniert. Und dieses Einlassen ist eine Praxis, die Theorie ist, eine ›Schau des Göttlichen‹, wie man das griechische theoría richtig übersetzen müsste, eine Betrachtung der Wahrheit unabhängig von ihrer Realisierung.

Airness als Begriff besitzt dann diese schöne Anmutung des Flüchtigen, des Ätherischen, des Geistigen, des Auratischen, so dass er wohl nicht nur für das Luftgitarrenspielen gilt, sondern allgemein zur Beschreibung einer bestimmten Qualität von Instrumenten, Werkzeugen, Apparaten, Techniken, kurzum: Medien dienen kann. Luftgitarre ist wohl nur das sinnfälligste Beispiel für ein allgemeines medienästhetisches Prinzip: den Airnessfaktor von Medien, den man so definieren könnte: Wenn ein Medium ein Publikum hat, es also ein Massenmedium ist, findet der Umschlag vom Medium zur Metapher umgekehrt proportional zur Aufwändigkeit und Zugänglichkeit seiner technischen Beschaf-

fenheit statt. Das Telefon, beispielsweise, hat keinen Airnessfaktor, weil es kein Publikum für Telefongespräche geben kann, durch das man sich selbst beim Telefonieren erleben kann – die Virtuosen des Telefonierens, die es zweifelsohne gegeben hat und immer noch gibt, bleiben unentdeckt und können sich am Publikum nicht zur Airness hochschaukeln.

Die Massenmedien Film und Fernsehen andererseits waren jahrzehntelang technisch zu aufwändig und zu wenig zugänglich, als dass die Macher sich durch Publikumszuspruch hätten überwältigen lassen, um entfesseltes, reines Bewegtbild zu produzieren. Wenn sie es doch taten, wie etwa Fellini in 8(½) (Italien/Frankreich 1963, Federico Fellini) oder Alexander Kluge in seinen Filmen und späteren Fernseh-Produktionen, dann konnte es nur im Kunstdiskurs interpretiert werden, weil das Publikum vom Entstehungsprozess ausgeschlossen war. Die Verbesserung der technischen Voraussetzungen durch Heimvideokameras und -recorder, ließ das System in die andere Richtung kippen, weil nun zwar jeder etwas machen konnte, aber kaum jemand dabei zuschaute. Erst die Möglichkeit, durch flächendeckende Breitbandverbindungen und entsprechende Plattformen wie *Youtube* seine Videos im Internet zu präsentieren und gezielt für diesen Mitkopplungsraum zu produzieren, schuf die Möglichkeit, nicht nur Videos zu machen, sondern auch das Videomachen zu machen, indem man sich durch das instantane Feedback so erleben konnte.

Schreiben dagegen besitzt, seitdem es durch den Druck ein Massenpublikum bekommen hatte, schon lange einen immensen Airnessfaktor. Das Bild des Schriftstellers verbreitete sich ebenso gründlich wie die Schriften, und so wollten Menschen nicht nur die Aura der bewunderten Schriftsteller abschöpfen, indem sie ihnen schrieben, sie besuchten, zu ihren Lesungen gingen, sondern auch die Airness erlebten, wenn sie lasen und so taten, als fielen ihnen jetzt gerade diese Worte ein, die die Zuhörer bereits kannten. Neben dem Wunsch, Gitarrenspielen zu lernen, weil sie Luftgitarre spielen wollen, wollen wohl immer noch viele Gerade-Pubertierende und Immer-Noch-Pubertierende ein solcher Schriftsteller werden, wie es Kafka, Hesse, Hemingway, Kerouac, Thompson und andere gewesen sind. Nicht, weil sie etwas zu schreiben hätten, sondern weil sie die Airness des Schreibens verströmen wollen und sich zu diesem Zweck an Lyrik und Kurzprosa versuchen.

20.

Es rockt derjenige, der in irgendeiner Praxis zusammen mit seinem Publikum zu Theorie wird. Und diejenige sowieso.

III. Metal vs. Moderne

Das Cover der Motörhead-LP Orgasmotron (1986) ziert eine Lokomotive die – versehen mit dem brüllenden Gesicht des Bandmaskottchens, dem War Pig – in hoher Geschwindigkeit auf den Betrachter zurast. Dieses Coverbild kann damit in zweifacherweise als durch Elemente der Moderne charakterisiert verstanden werden: Sowohl die Lokomotive wie auch die Idee der Geschwindigkeit und Beschleunigung stehen für Wesensmerkmale der Modernität. Der rasende und rollende Stahl der Dampflok ist ein Insignium von Industrialisierung, Technisierung, Überwindung und Schrumpfung des Raumes, ist Sinnbild für das rasend beschleunigte Subjekt und seine immer engere Verbindung mit Technik und Energie.

Eine Behauptung im Bezug auf Metal ist die, dass Heavy Metal sich durch eine Reihe von Kriterien als genuin moderne kulturelle Form auszeichnet. Heavy Metal wäre – so verstanden – die letzte große Erzählung der westlichen Kultur, die letzte stabile, klar abgegrenzte und durch ihren Verzicht auf Politik ›politischste‹ Subkultur. Heavy Metal erscheint so als eine Feier des homogenen (und sexualisierten) Körpers. Heavy Metal verspricht die Erfahrung der Unmittelbarkeit, der nicht gebrochenen, mediatisierten oder fetischisierten Teilhabe am eigentlichen Ereignis. Heavy Metal ist der letzte große Versuch des Gesamtkunstwerks (durch die Integration anderer Künste wie Operette, Drama, Gestaltung, einer gelebten Körperkultur, der Existenz eines auslegbaren Textkorpus, der permanente Verweis auf das Unterbewusste – und nicht zuletzt der permanente Vollzug der Wagnerschen Götterdämmerung).

Eine solche Behauptung ist natürlich eine Provokation (ebenso wie der Gegenstand schon selbst als Provokation gelten mag). Heavy Metal als (letzte) Kultur der Moderne zu beschreiben meint natürlich auch (ähnlich geradlinig dahinstampfend und -denkend wie der orgasmotronische Dampfzug Motörhead) in einem sehr schlichten Bild der Epochenwechsel und -zugehörigkeiten zu argumentieren. Mit Fug und Recht ließe sich am Gegenstand auch die umgekehrte These bilden, nämlich dass mit Orgasmotron der Metal den Übertritt in die Postmoderne vollzogen hat. Der Produzent der Platte war Bill Laswell, dessen Produzentenkarriere im Wesentlichen mit seiner Arbeit für Herbie Hancock

(Future Shock, 1983), hier vor allem mit der Co-Komposition dessen Welthits *Rockit* begann. Darüber hinaus hatte Laswell zum Zeitpunkt seiner Arbeit mit Motörhead bereits mit Musikern wie Brian Eno, David Byrne, John Zorn oder Fred Frith gearbeitet und fast zeitgleich mit Sonny Sharrock und Peter Brötzmann die Noise-Art-Jazz Band Last Exit gegründet. Mit Laswell als Produzenten reiht sich also der schwere Schlachtkreuzer der NWoBHM ins Umfeld extremer Grenzüberschreitungen, Rekombinationen und Experimente ein. Laswell steht nicht mehr für die Avantgarden der Moderne, sondern für den Eklektizismus der Postmodernen. Die musikalische Welt Laswells (und die postmoderne Ästhetik) zielt nicht mehr auf Fortschritt, sondern begreift die Welt jenseits allen rationalen Gehalts als pluralistisch, zufällig, chaotisch und als nur noch in ihren hinfälligen Momenten rezipierbar. So wird also mit der Intervention Laswells letztendlich der Heavy Metal auch hochironisch und angewiesen auf die bereitwillige, spielerische und bewusste Partizipation ihrer Anhänger am ebenso geschlossenen wie synkretistischen Heavy Metal Universum. Damit wird er – wie bereits in einigen Beiträgen der Sektion »Ästhetik, Codes, Ethnografie« erläutert – leichte Beute für (liebevolle) Imitationen und Parodien, die mittlerweile einen eigenständigen Aspekt der Heavy Metal Kultur selbst darstellen (und die vielleicht den eigentlichen Reiz auch von Lemmy und Konsorten ausmachen).

In diesen beiden radikalen Zuspitzungen zeigt sich die Komplexität des Phänomens Heavy Metal, das somit weniger als eine Kultur denn als eine performative Geste einer hintergründigen Verweigerung gegenüber der Moderne als auch als deren Neukonzeptionierung erscheint. Aus diesem Spannungsverhältnis heraus nähern sich auch die Beiträge dieser Sektion dem Phänomen Metal. Simon Maria Hassemer zeigt in der Rezeption vormoderner, historisch bis mythisch stilisierter Gegenwelten eine konstitutive Oppositionslogik des Metals. In einem parahistorischen Sehnsuchtsraum der gefühlten Vormoderne – so Hassemer – spielen sich die Mythen von überlegener, männlicher Stärke und Ehre, Tapferkeit und Mut ab; Symbole einer vermeintlich reaktionären Rebellion. Ähnlich argumentiert auch Jan Leichsenring, wenn er in bestimmten Subgenres wie Black-, Pagan- und Dark Metal Abgrenzungen gegenüber dem als seicht und anspruchslos wahrgenommenen Mainstream herausarbeitet, die zu einer weithin ironiefreien Hinwendung zu Mythen, Geschichten und der Ästhetik des Ruralen führen. Diese zum Teil sehr erfolgreiche Beanspruchung antimoderner und romantischer Topoi offenbart die Tendenz zu einer irrationalen Rückbindung an das Mythische und Antiurbane im überaus problematischen Phänomen des *national socialist black metal*. Eine andere Lesweise der Romantik im Black Metal findet hingegen Sascha Pöhlmann in seiner fein-

gliedrigen Auseinandersetzung mit Wolves in the Throne Room. In der Analyse der Band-Lyrics wird deutlich, wie sich die Band an die Tradition des amerikanischen Transzendentalismus des 19. Jahrhunderts anbinden lässt, ihre Texte aufschlussreiche Parallelen insbesondere zur Lyrik Walt Whitmans, Ralph Waldo Emersons und Henry David Thoreau aufweisen und zu einer Neudefinition des Black Metals herausfordern. Einen anderen Zugriff auf die vermeintliche Ambivalenz des Metals wählt Jörg Scheller. Er arbeitet die Widersprüche des Metals unter dem Begriff der ›Paradessenz‹ heraus, also der Dynamik der Harmonisierung widersprüchlicher Eigenschaften. Hier erlaubt Metal eine Kritik der Moderne mit den Mitteln der Moderne im Sinne der Gleichzeitigkeit emphatischer Entfremdungskritik und Affirmation der (post-) industriellen Massen- und Konsumkultur. Den Abschluss des Blockes bildet der Versuch Rolf F. Nohrs Metal als transmoderne Artikulation zu verstehen, also als eine kulturelle Formation, die durch die epochengeschichtlichen Einflüsse moderner wie vor- und postmoderner Einflüsse geprägt ist und deren Beharrungskraft und Stabilität womöglich aus dieser Hybridisierung zu erklären wäre.

Simon Maria Hassemer

Metal-Alter. Zur Rezeption der Vormoderne in Subgenres des Heavy Metals

Spätestens seit seiner Fragmentierung in zahlreiche Subgenres Anfang der 1980er Jahre ist Heavy Metal eine Subkultur, die im Vergleich zu anderen Musikstilen mit Szeneanschluss (etwa Hip-Hop, Techno oder Punk) eine hohe Affinität für historische oder historisierende Thematisierungen vorweist. Diese für viele seiner Subgenres durchaus konstitutive Eigenschaft ist ein in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Geschichtskultur und Populärmusik bisher wenig beachteter Konnex. Dabei führt bereits ein eher willkürlich ausgewähltes Sample an Songs, Alben oder Bands vor Augen, dass Metal über seine Produkte eine »praktisch wirksame Artikulation von Geschichtsbewußtsein« (Rüsen 1995, 513) mit seinen Fans kommuniziert: Die lyrische Verarbeitung der Ausrottung indigener amerikanischer Ureinwohner im 19. Jahrhundert in *Run To The Hills* (The Number of the Beast, Iron Maiden 1982), die Thematisierung des Einsatzes von Entlaubungsmitteln während des Vietnamkriegs durch die Amerikaner und der Folgeschäden für die vietnamesische Zivilbevölkerung in *Agent Orange* (Agent Orange, Sodom 1989), das Figuren und Schlachten populärer Historie umfassende Konzeptalbum The Glorious Burden (Iced Earth 2004) oder das altägyptische Gesamtkonzept der Death Metal-Band Nile (seit 1993) – dem szenekundigen Leser fallen spontan sicher weitere Beispiele ein. Neben Kriegen des 20. Jahrhunderts stellt insbesondere die Vormoderne in imaginativen Repräsentationen der vorchristlichen und mittelalterlichen Epoche eine beliebte Adaptionsfolie für Songtexte, Coverartworks und Musikvideos von Metal-Bands dar; in bestimmten Subgenres sogar bis zur Erweiterung der Besetzung durch historische Instrumente.

Bezüge zwischen Mittelalter und Metal sind auf vielfältige Weise konstruierbar: Sowohl akademisch, wenn im Rekurs auf Michail Bachtin die Konzeption antikonformistischer Groteske des spätmittelalterlichen Karnevals auf die Performance von Metal-Konzerten angewendet wird (Halnon 2006), als auch von Seiten der Bands und Produzenten, die den musikalischen Stil des Metals über den Tritonus – »that's the devil's note. Like in the old days, you weren't allowed to use that note«◂1 (Alex Webster, Cannibal Corpse) – definieren. Zwar verweist Webster im gleichen Atemzug auf die Verwendung der verminderten Quinte in

der Bluestonleiter, die wiederum für eine der ersten Heavy Metal-Bands, Black Sabbath, von enormer Bedeutung gewesen sei,◂2 doch gewinnt das Mittelalter im Zusammenhang mit dem Tritonus dann wieder Autorität als mythischer Ursprungsraum des Heavy Metals, wenn beide mit dem wohl beständigsten Symbol der Metal-Kultur verknüpft werden: »In the Middle Ages, the tritone was identified as the music of the devil, because it apparently was the sound when used to call up the beast.« (Bob Ezrin, Produzent).◂3 So passend sich der *diabolus in musica* auch in die Musikalität und Ikonografie des Metals einfügt,◂4 wird der Tritonus und die mit ihm verbundene Motivik auch von anderen Musikstilen vereinnahmt: Neben dem bereits angesprochenen Blues, im Jazz, in klassischer Musik und im Mittelalter-Rock.

Die Mittelalterrezeption in Subgenres des Heavy Metals erschöpft sich jedoch nicht allein in diesem Narrativ, welches um das Mythem eines sakral motivierten Tritonusverbots herum aufgebaut wird.◂5 Das Mittelalter, verstanden als diskursive Praxis, in welcher der Diskurs Gefühle und Haltungen gegenüber einem als Epoche gedachten Zeitraum regelt, bietet zahlreichen Metal-Bands einen reichhaltigen Pool an Versatzstücken, die sich für Songtexte bis hin zu vollständigen Bandkonzepten adaptieren lassen. Auswahl und Bearbeitung bestimmter Versatzstücke aus dem Mittelalterdiskurs unterscheiden sich je nach Subgenre bisweilen so stark, dass sie mitunter konträre Mittelalterbilder generieren. Im Folgenden soll keine der – szeneintern durchaus beliebten – Genrediskussionen angestoßen werden. Die hier aufgeführte Typologie dient lediglich als katalogisierendes Hilfskonstrukt zur Unterscheidung der stilistisch variierenden Mittelalterbilder.

»Champions of the furry loincloth« – Sword&Sorcery als Wegbereiter für historische Vorzeitfantasien

Die Beliebtheit sekundärmittelalterlich-fantastischer Anderswelten◂6 im Heavy Metal beruht auf der etwa zeitgleichen Herausbildung einer Fantasy-Fankultur Ende der 1960er Jahre. »The two emergent genres grew alongside each other, attracting audiences with similar demographic profiles and interests« (Trafford/Pluskowski 2007, 60). Nach der kultursoziologischen Studie Deena Weinsteins entwickelte sich aus der verblassenden Jugendkultur der 1960er die Heavy-Metal-Subkultur (2000, 100ff.), deren demografisches Profil sie als männlich, jung, weiß und aus dem Arbeitermilieu stammend definiert.

»Why a segment of white, blue-collar and male youth should find an ideological home in a nostalgic utopia is partly explained as a response to declining economic opportunities for that group, whose members faced increasing disadvantages in their lives. They were ripe for a rock-and-roll fantasy« (Weinstein 2000, 101; vgl. auch Gross 1990, 126).

Sword&Sorcery-Illustration von Earl Norem für den Comic *The Savage Sword of Conan*, No. 47 (1979)

Unsicherheiten gegenüber der eigenen und kollektiven Zukunftsperspektive in Zeiten des soziokulturellen Umbruchs,◂7 ließen vormoderne Anderswelten mit klaren gesellschaftlichen Verhältnissen und Geschlechterrollen, wie sie das *Historical-Fantasy*-Genre Sword&Sorcery bereithält, für diese demografische Schicht attraktiv erscheinen.

Der zentrale Zeichensatz archaisch-martialischer Virilität des Sword&Sorcery-Genres wurde von keiner anderen Metal-Band mit solcher Beharrlichkeit beibehalten wie durch Manowar. »Champions of the furry loincloth, they were widely ridiculed even within heavy metal, but won a sizeable – and fanatical following« (Trafford/Pluskowski 2007, 61). Dieser Erfolg liegt mitunter an einem Songwriting, »wo die Leute mit voller Inbrunst den Chorus mitsingen kann [sic!] […]. Die Songs sind nicht nur Heavy Metal, sie handeln auch darüber.« (Joey DeMaio, Manowar; zitiert nach Roccor 1998a, 69). Manowar propagieren so den Gemeinschaftsgeist der Metal-Kultur. In ihrem Musikvideo zum Song *Gloves Of Metal* werden heroische Sword&Sorcery-Motive mit dem kameradschaftlichen Heavy-Metal-Lebensgefühl verwoben. Der Clip setzt sich aus einem narrativen und einem Performance-Szenario zusammen. Während im narrativen Teil die Bandmitglieder im Sinne eines Konzeptclips nicht musizierend, sondern in Barbarenkostümen – ein Zitat des ein Jahr zuvor erschienenen Films Conan The Barbarian (USA 1982, John Milius) – reitend und kämpfend gezeigt werden, performt die Band in dem anderen Szenario ihren Song auf einer Bühne, wobei sie von zahlreichen, weiblichen Fans bejubelt werden. Durch Ausstattung, Montage und den Songtext werden die Szenarien miteinander verbunden. In beiden tragen Manowar ihre Krieger-Outfits, und zum Höhepunkt des Clips verwenden die Performer ihre Gitarren als Waffen, wobei durch den Schnitt eine Analogiebildung mit der Vorzeit-Diegese nahegelegt wird. Die Rockmusiker des Jetzt sind die Krieger von

einst; die Groupies von Manowar sind die geretteten (oder erbeuteten – hier ist die Choreografie weniger eindeutig) Schönheiten der Helden. So kann im Clip die Catchphrase »we wear leather, we wear spikes, we rule the night« auf die Heavy-Metal-Fankultur wie auch auf die dargestellte Sword&Sorcery-Diegese bezogen werden. Der nietenbewehrte »Glove of Metal« wird zum Dingsymbol der allegorischen Gleichsetzung beider Welten und die Musiker werden zu Kriegern einer historisch unbestimmten Vorzeitfantasie.

Dem Song *Gloves of Metal* folgt auf dem Album Into Glory Ride (1983) der Titel *Gates of Valhalla*, die erste Adaption nordisch-germanischer Mythologie Manowars. Beschränkt sich die Rezeption hier noch auf die geläufigsten Motive, so stellt der aktuelle Output Gods Of war (2007) ein dem »almighty father of the Norse Gods« (Gods Of War-Booklet 2007, 5) Odin gewidmetes Konzeptalbum dar. Im Artwork dieser Platte sind Manowar der für sie typischen Sword&Sorcery-Bildersprache treu geblieben: Neben vier muskelbepackten Kriegern mit gezogenen Schwertern, zu deren Füßen fünf nackte Frauen und allerlei dämonische Fantasiewesen im Hintergrund, stellt lediglich der in Runenschrift verfasste Albumtitel einen direkten Bezug zum inhaltlichen Konzept her. Die Integration nordisch-germanischer Stoffe in den True-Metal-Code Manowars, erfolgt jedoch nicht nur ikonografisch. In Interviews geben Manowar gerne Richard Wagner als Vorbild ihres künstlerischen Schaffens an (vgl. Custodis 2009, 23ff.). Wagners Werk wird dabei nicht nur in einer Art Rezeption der Rezeption aufgegriffen, sondern die Person selbst wird zum Erfinder des Heavy Metal und virilen Rockstar mythisiert:

»Es ist tatsächlich so! Richard Wagner hat den Heavy Metal erfunden als er anfing, die Größe des Orchesters zu verdoppeln oder zu verdreifachen. Wenn er Verstärker gehabt hätte, hätte er sie auf 10 gedreht, auf 10!«◂**8** (Karl Logan, Manowar). »Seine Musik lebt ewig. Und nebenbei legte er auch viele Weiber flach. […] Glauben Sie mir: Was Wagner angeht, bin ich eine Autorität.«◂**9** (Joey DeMaio, Manowar).

Die Implementierung von Sword&Sorcery in den Heavy-Metal-Code hat wesentlich die Faszination für die Vormoderne geprägt. Obwohl dabei hauptsächlich fiktionale Texte – wikingerzeitlich-nordische Mythologie und solche aus dem mittelalterlichen Artus-Sagenkreis – zu den Rezeptionsvorlagen gehören, bargen und bergen virile, »mittelalterliche Stärkefantasien« (Wehrli 2001, 15) ein hohes Identifikationspotential für vor allem männliche Jugendliche mit einer zivilisationskritischen Sehnsucht nach archaischer Konkretheit um »Werte wie Mut, Ehrlichkeit und Loyalität, die in den Tagen unserer Vorfahren von Belang waren, aber heute an Bedeutung verloren haben.« (Joey DeMaio, Manowar).

»Before the christian circus came around Northern Europe« – Viking Metal

Bereits der frühe Heavy Metal weist eine große Affinität zum Wikingermythos auf. Der Text des *Immigrant Song* (Led Zeppelin III 1970) »kolportiert von der Herkunft und Gottergebenheit über die Abenteuerlust bis hin zum Kampfesmut die in der Popkultur verbreiteten, stereotypen Klischees über Wikinger« (König 2008, 10). Mit den Wikingern war ein Thema gefunden, das sich perfekt in die Stärkemetaphorik des Heavy Metal einfügte. Auch Black Sabbath, das britische Pendant zur ersten amerikanischen Heavy Metal-Band Led Zeppelin, veröffentlichten auf ihrem Album Tyr (Black Sabbath 1990) einige Songs mit Bezug zur nordischen Mythologie. Tyr und das bereits erwähnte Album Gods of war (Manowar 2007) zeigen, dass Inhalte im Metal nicht zwingend hierarchisch von großen Acts vorgegeben werden, sondern dass diese sich mit den Subgenres in einer reziprok beeinflussenden Wechselwirkung befinden. Obgleich populäre Wikingerbilder bereits im frühen Heavy Metal Verwendung erfuhren, erlangte die Rezeption wikingerzeitlicher und nordisch-mythologischer Themen seit Ende der 1980er Jahre eine neue Qualität im sich etablierenden Viking-Metal-Subgenre.

Symptomatisch für die Entwicklung des Viking Metals aus dem Black Metal steht der Werdegang der schwedischen Band Bathory. Sind deren erste drei Alben◂10 insbesondere durch ihre satanistisch-okkulten Texte a posteriori der First Wave of Black Metal zuzuordnen, unterzog Mastermind Quorthon (Tomas Forsberg) Bathory einem grundlegenden konzeptionellen Wandel. Die drei Alben blood fire death (1988), hammerheart (1990) und twilight of the gods (1991) thematisieren nun Inhalte der nordischen Mythologie und Geschichte der Wikingerzeit. Auf dem 1996 erschienenen Bathory-Album blood on ice begründet Quorthon den Stilwechsel damit, dass mit Ablehnung des Christentums auch die von ihm hervorgebrachte Figur des Satans als »fake« zu betrachten sei.◂11 »Als leidenschaftlicher Verehrer von Geschichte« (Blood On Ice-Booklet, 11) fand Quorthon für sein neugestaltetes Bandkonzept adäquaten Ersatz in der vorchristlich-heidnischen Wikingerzeit:

> »Great era, and great material for metal lyrics. […] Especially well suited was it since it was an era that reached its peak just before the Christian circus came around northern Europe and Sweden in the tenth century, establishing itself as the dictatorial way of life and death. And so that satan and hell type of soup was changed for proud and strong nordsmen [sic!], shiny blades of broadswords, dragon ships and a party-'til-you-puke type of living up there in the great halls…« (Blood On Ice-Booklet, 5)

Sir Frank B. Dicksees *The Funeral of a Viking* (1893) im Coverartwork des Bathory-Albums Hammerheart (1990)

Obwohl Quorthon keinen Anspruch auf Authentizität des von ihm adaptierten und weitergetragenen populären Wikingermythos erhebt, entwickelte sich das Narrativ einer ursprünglich-archaischen, naturnahen und maskulinen Kultur zu einem historischen Sehnsuchtsraum. Neben den Songtexten besteht die Adaption vor allem in der Verwendung neoromantischer Historiengemälde für die Cover der Alben Blood Fire Death und Hammerheart, in dessen Booklet sich auch eine Danksagung an Richard Wagner findet (König 2008, 38).

Auch die norwegische Band Enslaved vollzog durch neu entdecktes Interesse an der eigenen Geschichte im Anschluss an Bathory eine Entwicklung vom Black zum Viking Metal. Die Umgestaltung des Bandlogos ist hierfür symptomatisch. Auf den ersten beiden Alben noch ganz der Typografie des Black Metals (unter anderem mit zwei umgedrehten Kreuzen) verschrieben, modifizierte man für das dritte Album Eld (1997) das Design in einen Schriftzug mit zoomorphen Knotenmustern und einem Thorshammer im Zentrum. Das Knotenmuster korrespondiert dabei mit dem Artwork des Albums, auf dem sich Frontmann Grutle Kjellson mit Schwert, Trinkhorn, Kettenhemd und Thorshammer-Amulett vor Holzschnitzereien im nordgermanischen Tierstil zeigt, welche der Ornamentik des 1880 ausgegrabenen Gokstad-Schiffes nachempfunden sind (König 2008, 44). Auch auf Plattencovern der Viking-Metal-Bands Einherjer und Amon Amarth werden archäologische Funde der Wikingerzeit zu ikonografischen Codes der unmissverständlichen Genrezuweisung. Das Artwork von With Oden on Our Side (Amon Amarth 2006) übernimmt eine Darstellung Odins auf Sleipnir vom Tjängsvide-Bildstein. Dragons of the North (Einherjer 1996) greift eine Grabbeigabe aus dem Oseberg-Schiff auf und zeigt im Booklet ein Foto des norwegischen *Sverd i Fjell*-Monuments, das 1983 in Erinnerung an die Schlacht von Hafrsfjord aus dem 9. Jahrhundert errichtet wurde. Die Schlacht, Thema des Songs *Slaget ved Hafrsfjord* auf dem gleichen Album, markiert historiografisch den Beginn des Königreiches Norwegen. Song und Artwork sind somit Statements der identifikatorischen Zugehörigkeit Einherjers zur norwegischen Nation und ihrer Geschichte. Auch Enslaved stiften mit *793 (Slaget Om Lindisfarne)* (Eld 1997) einen 16-minütigen Song, der nach einem historiografisch verbürgten Ereignis betitelt ist. Die Plünderung des Klosters

Lindisfarne an der englischen Nordostküste im Jahr 793 gilt im öffentlichen wie wissenschaftlichen Diskurs als Beginn der Wikingerzeit, was ausschlaggebend für die Adaption gewesen sein dürfte. Das Lied führt zahlreiche für das Subgenre konstitutive Elemente zusammen. Männliche Stärkemetaphern und antichristliche Intention lassen die Klosterplünderung zu einer glorreichen Schlacht in einem religiösen Konflikt verklären: Die Nordmänner sind furchtlose Krieger, die den Christen den Kopf einschlagen (»Staute menn uten frykt / Sverdslag knuste kristmanns skalle«), aber auch poetisch-mythologische Anklänge wie viele gewonnene Schlachten an den Küsten von Midgard (»Mange slag vi vant ved Midgards strender«) sind Bestandteil des Textes, der mit einer an den Zuhörer gerichteten Aufforderung endet: »Svik ei ditt opphav« – Verleugne deine Herkunft nicht. Obwohl der Viking Metal sich auch historiografisch überlieferten Ereignissen, vornehmlich Schlachten, zuwendet, sind nach wie vor aus literarischen Quellen wie der Edda rezipierte, mythologische Themen zentral. Beide liefern Stoffe für romantische Themen im Format stereotyper Wikingermytheme wie kriegerischer Stärke, Abenteuerlust und Trinkfestigkeit, die sich problemlos in den Metal-Code integrieren lassen. International erfolgreich mit diesem Konzept ist die schwedische Death Metal-Band Amon Amarth,◂12 die in Texten, Alben, Videos und Liveperformances (unter anderem mit einem Drum-Riser in Form eines Drachenschiffs und Akteuren einer deutschen Wikinger Reenactment Gruppe)◂13 das vom Metal rezipierte und verstärkte Wikingerbild exportieren.

»Dark Medieval Times« – Das finstere Mittelalter des Black Metal

Während einige skandinavische Bands um 1990 aus dem Black Metal hervorgehend den Viking Metal begründeten, bekam das ursprüngliche Genre zeitgleich neuen Auftrieb durch eine zweite Welle von Gründungen vor allem norwegischer Bands, darunter die inzwischen über Szenegrenzen hinaus populären Satyricon und Dimmu Borgir. Das Subgenre versucht sich durch einen eigenen Code von anderen Stilen des Heavy Metal abzugrenzen: Umgedrehte Kruzifixe, Pentagramme, Nagelnieten, Kettenhemden, mittelalterliche oder archaisch wirkende Waffen, Kampfstiefel, Patronengürtel und Corpsepaint (eine morbid wirkende Form von schwarz-weißem Makeup) sind feste semiotische Bestandteile. Einem szeneinternen Narrativ nach rekurriert Corpsepaint auf mittelalterliche Pestopfer:

»Der Gedanke des modernen Corpsepaint stammt aus dem Mittelalter. Zu Zeiten der großen Pest […] versuchte man die Körper der Verstorbenen zu desinfizieren […]. Man benutzte größtenteils Kreide oder Kalksteinmehl, was den Toten, zusätzlich zur eingetretenen Leichenblässe, ein unheimliches Aussehen verlieh. Unterstützt wurde dieser Eindruck durch die dunklen Verfärbungen in der Nähe der Augen und Lippen.« (Jacholke 2010).◂**14**

Die Konstruktion eines Bezuges zwischen Corpsepaint und Pestopfern scheint zumindest im deutschsprachigen Raum weitgehend akzeptiert zu sein.◂**15** Intertextuell bestärkt wird das Narrativ in seiner persuasiven Leistung durch das Pseudonym des Gorgoroth-Sängers Pest (Thomas Kronenes) und die norwegische Black Metal-Band 1349, deren Name auf ein zentrales Jahr der großen mittelalterlichen Pestepidemie (1347 – 1351) verweist. Die im kollektiven Gedächtnis mythisierte, humane Katastrophe fungiert als Adaptionsfolie für die im Black Metal zentralen Themen wie Misanthropie, Chaos, Tod und Verfall. Programmatisch für Entwurf und Rezeption eines finsteren Mittelalterbildes im Black Metal steht der Titel des ersten Satyricon-Albums Dark Medieval Times (1993). Dessen schwarz-weißes Coverartwork – eine Bleistiftzeichnung, welche nach Bettina Roccors Klassifizierung sicher als »typische Laiendarstellung« (1998a, 217) bezeichnet werden kann – zeigt eine gewaltige, düstere Festung in einer unwirtlichen Landschaft über der auf einem Felsvorsprung ein berittener Krieger mit langem Haar und Umhang eine doppelköpfige Axt schwingt. Durch den Albumtitel historisch rückgebunden, wird die Fantasyfigur des Chaos-Kriegers auch auf die Promobilder auf der Rückseite des Covers übertragen, wo die beiden Bandmitglieder Satyr und Frost mit mittelalterlichen Waffen posieren. Während Manowar, Bathory oder Enslaved ihre Stilisierung archaischer Virilität über ästhetische Konzepte von *Historical-Fantasy* Barbaren oder Wikingern erreichen, beschwören Black Metal-Bands wie hier Satyricon »vormoderne Bildwelten eines Kriegers mit starkem Naturbezug und zum Teil übergroßen, altertümlichen Waffen.« (Grünwald 2008, 177). Dem Chaos-Krieger kommt auch im Zusammenhang mit dem Okkulten eine bedeutende Funktion zu. In dem Videoclip zu Dimmu Borgirs *The Serpentine Offering* (2007, Patric Ullaeus) werden beide Motive mit einer ausgeprägten Historienerzählung verknüpft. Bereits das fast einminütige Intro, in dem zu klassisch orchestrierter Filmmusik die Erzählung proleptisch angeschnitten wird, verweist auf das geschichtskulturelle Leitmedium Historienfilm. Dem oben analysierten Manowar-Clip nicht unähnlich, wechseln in regelmäßiger Schnittfolge narrative Sequenzen mit einer Konzeptperformance der Band. Die Band fungiert, verstärkt durch die Texteinblendung »What you believe to be true is false / What you thought right, wrong« zu Beginn des Clips, als Geschichtenerzähler einer un-

terdrückten historischen Wahrheit. Der Plot legt dabei folgende Erzählung nahe: Eine Gruppe kapuzenverhüllter Mönche unter militärischem Schutz von Kreuzrittern◂**16** kommt in eine mittelalterliche Siedlung, treibt die Einwohner zusammen und zwingt sie unter Gewalteinwirkung zum Bekenntnis der christlichen Lehre. Indessen kommt in einer Scheune unter Mithilfe einer Hebamme ein Kind zur Welt. Eine eifersüchtige Beobachterin berichtet den Kreuzrittern von dem Ereignis und die rothaarige Hebamme wird auf einem Scheiterhaufen verbrannt, nachdem sie offensichtlich die von einem Mönch entgegengehaltene Bibel verleugnet. Diese Ereignisse lösen bei einem jungen Mönch Zweifel aus, die ihn schließlich vom christlichen Glauben abkehren lassen – er reißt sein Brustkreuz ab und wirft es weg, seine Pupillen verwandeln sich in schlitzartige Reptilienaugen (einer Schlange, wie Songtext und -titel nahelegen). In einer okkulten Zeremonie verbrennt er im Beisein Gleichgesinnter Seiten aus der Bibel bis schließlich am Schluss des Videos eine kleine Armee von Chaoskriegern unter spiritueller Führung des Konvertiten die Kreuzritter besiegt. So erzählt der Clip zu *The Serpentine Offering* die Geschichte eines im Mittelalter gegründeten Schlangenkultes. Die Apostasie ihres Gründers wird dabei nicht mit inhaltlichen theologischen Fragen, sondern allein durch das rücksichtslose Vorgehen der missionierenden Kirche ausgelöst – ein Narrativ jenes stereotypen Mittelalterbildes, das auch der antichristlichen Haltung des Viking Metals zu Grunde liegen.

Überblende von narrativer zu Performance-Sequenz im Clip zu The Serpentine Offering (Dimmu Borgir)

Obwohl der Bezug zum Mittelalter gegeben ist, dominiert im Black Metal doch die Rezeption sekundärmittelalterlicher Fantasyliteratur. Namen und Figuren der dunklen Mächte aus dem Werk J.R.R. Tolkiens werden in *Black Speech*◂**17** für Bandnamen, Albumtitel und Pseudonyme herangezogen (zum Beispiel Burzum, Lugburz, Grishnackh, Shagrat). Das (Sekundär-) Mittelalter stellt neben der hier nicht behandelten Rezeption einer militanten WKII-Ästhetik, nur eine geschichtskulturelle Adaptionsfolie für die Themen Chaos und Misanthropie im Black Metal dar.

»Take him back to Avalon« - Mittelalterpathos im Symphonic Metal

Unter Symphonic Metal wird im Folgenden ein Subgenre des Heavy Metal bezeichnet, dessen Sound maßgeblich durch die Verbindung der üblichen Besetzung mit klassisch-symphonischer Orchestrierung und Chorstimmen geprägt ist. Häufig ist bei Symphonic-Metal-Bands eine Tendenz zur konzeptionellen Musik erkennbar. Dabei werden insbesondere episch-fantastische Thematiken verarbeitet und über diesen Weg auch Motive und Figuren mittelalterlicher Literatur und Geschichte. »Called everything from heavy metal bards to modern-day minstrels«◂18 steht die Krefelder Band Blind Guardian archetypisch für ein solches Œuvre. Sind ein Großteil ihrer Songs maßgeblich von den Romanen J.R.R. Tolkiens und anderer Fantasyliteratur geprägt, werden in einigen auch Stoffe der Artussage aufgegriffen, etwa in *Mordred's Song* (Imaginations From The Other Side, 1995) oder *A Past and Future Secret* (ebd.), einem Akustikstück mit mittelalterlichem Sounddesign. Wie bereits in ihrem Hit *The Bard's Song (In The Forest)* (Somewhere far beyond 1992), als Single 2003 neu aufgelegt und auf Platz 40 der deutschen Singlecharts aufgestiegen, stilisieren sich Blind Guardian in *A Past And Future Secret* als Geschichten erzählende Barden (»Listen, crowd, I tell you everything / though I have to say I don't know much«), die vom Fall, der Entrückung nach Avalon und einer möglichen Wiederkehr König Artus' in einer ungewissen Zukunft berichten (»He's the one who took the sword out of the stone. [...] Take him back to Avalon. I will wait and guard the future king's crown«). Der Song rekurriert damit auf die legendäre Schlacht von Camlann, die bereits in der mittelalterlichen Geschichtskultur Erwähnung in Chroniken des Hochmittelalters erfährt.◂19 In dem ähnlich arrangierten Stück *The Maiden And The Minstrel Knight* (A Night At The Opera 2002), das erst in seiner zweiten Hälfte durch den Einsatz von E-Gitarren und Schlagzeug zu einem typisch instrumentierten Metal-Song wird, rezipieren Blind Guardian verklärend die mittelalterliche Minnesangkultur. Im ersten Song des gleichen Albums wird die Ideologie der Kreuzzüge kritisiert, wobei der Titel *Precious Jerusalem* unweigerlich eine Allegorie zum kriegsauslösenden Ring (Gollums »precious«) aus der von Blind Guardian häufig rezipierten Herr der Ringe-Trilogie Tolkiens aufbaut. Daneben greift die Band vereinzelt auch Motive der nordischen Mythologie (*Valhalla*, Follow The Blind 1989; *Valkyries*, At The Edge Of Time 2010) auf.

Assoziationen mit der Walkürenfigur weckt auch Tarja Turunen, deren Opernstimme lange musikalisches Aushängeschild der finnischen Symphonic Metal-Band Nightwish war, in dem Remake des Videoclips zur neu aufgelegten

Ballade *Sleeping Sun* (2005, Jörn Heitmann). Zeigte der ursprüngliche Clip (1999, Sami Käyhkö) Turunen noch in einer idyllischen finnischen Landschaft, wurde für das Remake ein mittelalterliches Schlachtfeld als Setting gewählt. Der Konzeptclip zeigt die männlichen Bandmitglieder in Rüstungen, darunter Keyboarder Tuomas Holopainen im Wappenrock eines Deutschordensritters, während Sängerin Turunen in einem weißen Kleid mit Trompetenärmeln singend über das verlassene Schlachtfeld wandelt. Auf dieser Zeitebene werden auch die verwundeten, eventuell sterbenden Nightwish-Krieger gezeigt, die in Rückblenden ihre jeweiligen Erlebnisse während der Schlacht (analeptische Zeitebene) reflektieren.

Keyboarder Tuomas Holopainen als auf dem Schlachtfeld betender Kreuzritter im Clip zu Sleeping Sun (2005)

Narrativ gerahmt wird der Clip von zwei Einstellungen, welche in Totale die Band zeigen. Die Sängerin in der Mitte, folgen die Krieger ihr auf die Kamera zu. So entsteht eine Analogiebildung zur Walküre, die die Toten vom Schlachtfeld ins Jenseits geleitet. Auch in diesem Video sind intermediale Bezüge zur Ausstattung großer Kinofilmproduktionen zu erkennen, wobei der Nightwish-Clip durch Farbwahl, Hintergrund und Studiobeleuchtung ein verklärteres Mittelalterbild erzeugt, als der Authentizität suggerierende Historienfilm.

Am Rande des Supergenres – Mittelalter-Rock

Das Supergenre Heavy Metal besitzt eine erstaunliche Anpassungsfähigkeit was die Adaption anderer Musikstile zu neuen Hybriden angeht. Während Weinstein (2000, 25) noch konstatiert, dass Instrumente wie das Akkordeon unvereinbar mit dem Heavy Metal-Code seien, ist es bei Folk Metal-Bands wie Korpiklaani oder Turisas fester Bestandteil der Besetzung und wird auch problemlos in den Metal-Code (Lederkleidung, Headbanging, Warpaint) integriert. Im Folk Metal fusionieren Musik und Code des Metals musikalisch und konzeptionell mit traditioneller Folklore; entsprechend bietet sich die Adaption mythologischer und historischer Stoffe der jeweilig rezipierten Kultur an. Jener entsprechend setzt sich auch die Besetzung zusammen, wobei im mitteleuropäischen Raum Geige, Drehleier, Flöten und Dudelsack zu den beliebtesten Instrumenten gehören. Verorten diese Parameter den Folk Metal genretypologisch in der Nähe zum Pagan/Viking Metal, so hat sich in Deutschland Ende

der 1990er Jahre ein weiterer Hybrid gebildet. In einem Stil-Konglomerat entwickelte sich aus der Musik der subkulturellen Mittelalterszene unter Einfluss von Gothic, Neuer Deutscher Härte und Folk Metal, der Mittelalter-Rock, als dessen prominenteste Vertreter Subway to Sally und In Extremo zu nennen sind. Mit dem Mittelalter-Rock sind wir an den Fransen des Genreflickenteppichs Heavy Metal angelangt, die mit diversen anderen Musikstilen und Subkulturen verknüpft sind. Auch die Art der Mittelalterrezeption, ihr Zugang zu Texten, musikalischen Vorlagen und Outfits, haben ihren Ursprung in der Mittelalterszene und evozieren somit ein anderes Mittelalterbild, als die auf die Implementierung von Sword&Sorcery-Ästhetik zurückgehende Rezeption der Vormoderne in Subgenres des Heavy Metals.

Fazit

Die Mittelalterrezeption in Subgenres des Heavy Metals spiegelt den Mittelalterdiskurs der öffentlichen Geschichtskultur wider. Populärkulturelle Imaginationen zwischen verklärender Ritterromantik und finsterem Mittelalter finden sich in Produkten der Subgenres Symphonic und Black Metal wieder, der Wikingermythos (vgl. Simek 2009, 11ff.) wird vor allem von jenen des Viking Metals rezipiert und modifiziert wieder ausgegeben. Zudem zeichnet sich die Mittelalterrezeption sowohl der Metal-Subkultur wie der populären geschichtskulturellen Leitmedien (Historienfilm, Historischer Roman, vermehrt auch Videospiel) durch drei signifikante Gemeinsamkeiten aus. Erstens rekurrieren sie auf bestehende, historisch ältere Mittelalterbilder der Romantik und des Historismus. Die Vorbildfunktion der Opern Richard Wagners und die Verwendung von Historiengemälden des 19. Jahrhunderts deuten auf eine solche Rezeption zweiten Grades hin. Zweitens sind Mittelalterbilder stark vom sekundärmittelalterlichen Fantasy-Genre beeinflusst, was sich in allen hier untersuchten Metal-Subgenres besonders stark in der Adaption von Motiven aus dem Sword&Sorcery-Genre und dem Werk J.R.R. Tolkiens zeigt. Drittens divergieren selbst innerhalb der vermeintlich homogenen Metal-Szene bestimmte Mittelalterbilder, wie etwa das der Kreuzzüge, die im Song *Crusader* (Saxon 1984) noch als abenteuerreicher, gerechter Krieg besungen, von Blind Guardian in *Precious Jerusalem* (A Night At The Opera 2002) jedoch kritisch verarbeitet sind.

Überhaupt entsteht das Mittelalter erst in einem intermedialen Netz aus diskursiven Fäden, in denen nicht nur die Mittelalterbilder der erwähnten geschichtskulturellen Leitmedien ihre Wirkmacht entfalten. Wenn die Reenact-

ment-Gruppe »Die Jomswikinger« in Shows von Manowar und Amon Amarth mitwirken oder im Videospiel *Starcraft 2* (Blizzard 2010) der Pilot der Kampfmaschine »Thor« einen Thorshammer um den Hals trägt, mit Schwarzenegger-Akzent modifizierte Zitate aus Conan The Barbarian wiedergibt und zudem noch nach der Physiognomie Lemmy Kilmisters gestaltet ist, deutet dies auf eine zunehmende Anteilnahme der Heavy Metal-Kultur am Mittelalterdiskurs hin.

Was sagt die Rezeption der Vormoderne *über* den Metal aus? Wie jede Geschichtskultur formuliert die Rezeption historischer Ereignisse oder Epochen sinnstiftende Angebote an individuelle und kollektive Identitätsbildungen. Für diese entscheidend ist die mythisierte Idealvorstellung, die völlig ohne *historical correctness* auskommt. Im parahistorischen Sehnsuchtsraum der gefühlten Vormoderne spielen sich die Mythen von überlegener, männlicher Stärke und klaren Wertecodices wie Ehre, Tapferkeit und Mut ab. Im Kontext postmoderner Gesellschaften werden die supervirilen Protagonisten – je nach Metal-Subgenre Barbar, Wikinger, Chaos-Krieger oder Drachentöter – zu Symbolen einer vermeintlich reaktionären Rebellion. In der Integration von Geschichtlichem in die Code-Systeme seiner jeweiligen Subgenres erweist sich Heavy Metal als ungeheuer kreativ im Aufbau seiner Welt – jener historisch fiktiven und doch realen Epoche zwischen Iron-Age und Metal-Alter.

Anmerkungen

01► Cannibal Corpse Bassist Alex Webster im Dokumentarfilm Metal: A Headbanger's Journey (Kanada 2005, Sam Dunn), 10:12 - 10:17.

02► Ebd.

03► Produzent Bob Ezrin (u.a. Alice Cooper, Kiss, Pink Floyd, Deftones) in Metal: A Headbanger's Journey (Kanada 2005, Sam Dunn), 10:24 - 10:36. Zum semiotischen Gehalt der Teufelsfigur im Heavy Metal vgl. den Beitrag von Manuel Trummer in diesem Band.

04► So trägt beispielsweise ein Album von Slayer den Titel Diabolus In Musica (1998). In leicht abgewandelter Schreibweise ist *Diabulus In Musica* einerseits eine Single von Mägo de Oz und der Name einer spanischen female-fronted Metal-Band.

05► »Nach verschiedenen neueren Autoren wurde im MA. [Mittelalter S.M.H.] der Tritonus ›*diabolus in musica*‹ genannt; sie bringen jedoch keine Zitate, und in Wirklichkeit scheint keine ma. [mittelalterliche S.M.H.] Quelle mit diesem Ausdruck zu existieren.« (Reese 1966,

701). Das mythische Narrativ bleibt von der historischen Prüfung selbstverständlich unbeeinflusst.

06► Zum Begriff des Sekundärmittelalters vgl. Groebner 2008, 21.

07► Weinstein (2000, 101) nennt hier die bürgerrechtliche Bewegungen von Frauen, Homosexuellen und »nonwhites« als Beispiele.

08► Karl Logan im Interview auf Vampster.com [http://www.vampster.com/artikel/show/?id=5470]; letzter Abruf 20.03.2011.

09► Joey DeMaio im Interview mit Harald Peters in der Berliner Zeitung vom 15.12.2003. [http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2003/1215/feuilleton/0020/index.html]; letzter Abruf 20.03.2011.

10► Bathory (1984), The Return Of Darkness And Evil (1985), Under The Sign Of The Black Mark (1987).

11► »I came to the personal conclusion that this whole satanic bit was a fake: A hoax created by another hoax – the Christian church, the very institution and way of life that we wanted to give a nice big fat ball breaker of a kick [...] This personal conclusion of mine had me set my mind on finding other stuff to use when writing material for future Bathory albums.« (Blood On Ice-Booklet, 5).

11► In Interviews lehnen Amon Amarth die Bezeichnung Viking Metal für ihre Band ab: »Was soll Viking Metal eigentlich sein? Gab es damals Strom, mit denen man Gitarren bedienen konnte?« (Olavi Mikkonen, Amon Amarth) [http://www.legacy.de/contenido/cms/front_content.php?client=1&lang=1&idcat=22&idart=275]; letzter Abruf 20.03.2011.

12► Dabei handelt es sich um die Gruppe »Die Jomswikinger«, die auch in Shows anderer Metalbands wie Wizard oder Manowar mitwirkten. [http://www.jomswikinger.de/news.php]; letzter Abruf 20.03.2011.

13►[http://www.suite101.de/content/corpsepaint-a81054]; letzter Abruf 20.03.2011. Jacholke bezieht sich dabei auf Aussagen aus diversen Szene-Foren, Gespräche mit Szenemitgliedern und den deutschen Wikipedia-Artikel zu »Corpsepaint«, der das Corpsepaint-Pestopfer-Narrativ wie kein anderer Text verbreitet.

14► Über den besagten deutschen Wikipedia-Artikel (vgl. Anm. 12) wird in dem angeschlossenen Diskussionsforum leidenschaftlich diskutiert, jedoch wird die historische Rückbindung des Corpsepaints an keiner Stelle in Frage gestellt, weswegen ich von einer weitgehenden Akzeptanz des beschriebenen Narrativs ausgehe. Welche Rolle und Gewichtung es in der Szene einnimmt, müssen noch ausstehende, weiterführende Studien mit qualitativen Interviews von Szenemitgliedern zeigen. Vermutlich sind Fragen der spezifischen Gestaltung und Diskussion über die erste Corpsepaint-tragende Metal-Band von größerer Bedeutung als der Bezug zur mittelalterlichen Pest.

15► Die Ausstattung der Krieger mit schwarzem Kreuz auf weißem Wappenrock rekurriert eindeutig auf den Deutschritterorden. Dessen ikonografische Verwendung als militärische Suppressionsmacht der Kirche führt im intermedialen Bezug zu anderen Clips der Band

jedoch zu einer semiotischen Überladung. Im Clip zu *Progenies of the Great Apocalypse* (2003, Patric Ullaeus), dessen Konzeptperformance der von *The Serpentine Offering* sehr ähnlich ist, trägt Clean-Sänger ICS Vortex (Simen Hestnæs) ein Wristband mit Eisernem Kreuz. Das schwarze Tatzenkreuz des mittelalterlichen Deutschritterordens war direkte Vorlage im Entwurf des preußischen Eisernen Kreuzes zu Beginn des 19. Jahrhunderts, wurde 1939 als deutsche Kriegsauszeichnung neu gestiftet und gelangte mit heimkehrenden GIs als Trophäe getöteter Wehrmachtssoldaten im Zweiten Weltkrieg nach Amerika. Mit Resozialisierungsproblemen konfrontiert, schlossen sich manche Veteranen zu Motorradclubs zusammen – das Eiserne Kreuz wurde zum Symbol amerikanischer Protestkultur und gelangte über die Biker/Rocker-Szene schließlich in den Heavy Metal-Code. Ähnlich übereinander gelagerte Bedeutungsschichten ließen sich auch im Bezug auf die Verwendung von gotischen Lettern in der Metal-Typografie dekonstruieren (Groebner 2008, 136f.).

16► Die fiktionale, intradiegetische Sprache der Orks in Tolkiens Mittelerde-Diegese.

17► [http://www.blind-guardian.com/band/]; letzter Abruf 20.03.2011.

18► Als historisches Ereignis wird die Schlacht in den *Annales Cambriae* aus dem 9. und der *Historia regum Britanniae* des Geoffrey von Monmouth aus dem 12. Jahrhundert erwähnt.

Sascha Pöhlmann

Green is the New Black (Metal): Wolves in the Throne Room, die amerikanische Romantik und Ecocriticism

Wolves in the Throne Room und die transzendentalistische Konstante

Im Jahr 1820 stellte der englische Publizist Sydney Smith eine berühmte Frage zur bisherigen amerikanischen Kulturleistung: »In the four quarters of the globe, who reads an American book?« (1820, 79). Diese Frage hat sich längst erledigt, aber fast 200 Jahre später kann man parallel dazu andere Bereiche kultureller Produktion betrachten und fragen: Wer an den vier Enden der Erde hört amerikanischen Black Metal? Das Genre scheint fest in Europa verwurzelt, und auch wenn Black Metal global gespielt und gehört wird, waren US-amerikanische Bands bisher eher Randerscheinungen; dies änderte sich spätestens 2007 mit der vielbeachteten Veröffentlichung von Two Hunters, dem zweiten Album von Wolves in the Throne Room. Die Band aus Olympia, Washington ist eine Ausnahmeerscheinung im Black Metal, da sie radikale ökologische Ansichten vertritt und in Musik, Text und Bild Naturkonzepte anbietet, die sich stark von den genreüblichen Darstellungen unterscheiden. Ich möchte im Folgenden zeigen, dass Wolves in the Throne Room in der Tradition der amerikanischen Romantik des 19. Jahrhunderts stehen und ihr Schaffen aufschlussreiche Parallelen zu klassischen Texten des Transzendentalismus von Ralph Waldo Emerson und Henry David Thoreau sowie insbesondere zur Lyrik Walt Whitmans aufweist.

Hier zeigt sich zugleich die anhaltende Wirkungsmacht des Diskurses der amerikanischen Romantik. Roger Asselineau beschrieb den Einfluss des Transzendentalismus so: »Transcendentalism, far from being a dead and irrelevant philosophy confined to the first half of the nineteenth century, is a fertilizing undercurrent, a constant in American literature from Emerson down to our own time [...]« (1980, 5). Diese ›transzendentalistische Konstante‹ zeigt ihre Stärke gerade dadurch, dass sie auch außerhalb ihrer traditionellen literarischen Form funktioniert und zum Beispiel in einer Subkultur des 21. Jahrhun-

derts fruchtbar gemacht wird. Deshalb versteht sich dieser Aufsatz auch als analytische Darstellung eines Diskursfeldes, in dem das philosophische, politische, spirituelle und ästhetische Projekt der amerikanischen Romantik stark nachwirkt, das aber bisher von der Forschung nicht in Betracht gezogen wurde. Gleichzeitig verortet sich diese Arbeit im *ecocriticism*. Dieser Begriff meint eher eine grundlegende Interpretationsposition als eine bestimmte Methodik; man kann *ecocriticism* als »the study of the relationship between literature and the physical environment« (Glotfelty 1996, xviii) verstehen, die meistens eine ebenso ökologische Zielsetzung hat wie ihre Betrachtungsgegenstände. *Ecocriticism* beschränkt sich längst nicht mehr nur auf eine Literaturanalyse, findet aber im Black Metal einen betrachtenswerten Gegenstand vor, der bisher keine Beachtung fand. Versteht man Black Metal als Fortsetzung der Romantik, so erscheint es nur konsequent, dass sich der *ecocriticism* mit diesem Musikgenre und der dazugehörigen Subkultur beschäftigt. Die Romantik ist eines der wichtigsten Themen des *ecocriticism* und ihre Implikationen sind nach wie vor von zentraler Bedeutung: insbesondere

»the Romantic critique of the Enlightenment's aspiration to master the natural world and set all things to work for the benefit of human commerce. Romanticism and its afterlife—with its search for a symbiosis between mind and nature, the human and the non-human—offers a challenge within the realms of both political and scientific ecology« (Bate 2000, xvii).

Genau diese romantischen und ökologischen Themen finden sich bei Wolves in the Throne Room.

Black Metal und die (amerikanische) Romantik

Black Metal mag keine identifizierbare, einheitliche Ideologie haben, sondern »a deliberately fractured field, a field of perpetual war between different articulations of consistency« (Noys 2010, 107) sein, allerdings lassen sich viele der wichtigsten Alben des Genres sowohl ideologisch als auch inhaltlich schlüssig in der Tradition der Romantik begreifen:

»[Beim Black Metal] wiederholt sich eine seit Jahrhunderten praktizierte kulturelle Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlich Verdrängten und als ›Böses‹ Stigmatisierten. Lediglich die Form der Darstellung variiert dabei über die Zeit. Historische Vorläufer haben die Metaphern von Gewalt, Ekstase, Blut und Tod beispielsweise in der Horror-Literatur der Romantik […]« (Dornbusch / Killguss 2005, 91).

Wie auch die Romantik beinhaltet Black Metal darüber hinaus eine Betonung des freien Individuums in Abgrenzung zur Gesellschaft, den Drang zur Grenzüberschreitung, die Faszination des Irrationalen, Fantastischen, Spirituellen und Primitiven, sowie eine mystische Überhöhung der Natur. Der deutlichste Bezug des Black Metals auf die Romantik findet sich bemerkenswerterweise gerade dort, wo musikalische Grenzüberschreitungen ihrerseits gegen die Konventionen des rebellischen Genres Black Metal rebellieren, wie etwa Emperors Konzeptalbum Prometheus: The Discipline of Fire & Demise (2001), Ulvers Themes from William Blake's ›The Marriage of Heaven and Hell‹ (1998), oder die Vertonung von Edgar Allan Poes Gedicht *Alone* (1829) auf La Masquerade Infernale (1997) von Arcturus.
Black Metal ist die Fortsetzung der Romantik mit anderen Mitteln. Indem jedoch Wolves in the Throne Room auf Two Hunters positive Bilder von Erneuerung und Einheit des Individuums mit seiner natürlichen Umwelt gebrauchen, wie sie auch bei Whitman, Emerson oder Thoreau zu finden sind, positionieren sie sich deutlich in einer *amerikanischen* Romantik, die sich durch eben jenes Naturbild von der europäischen Variante unterscheidet. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die europäische Romantik ihren Blick oftmals auf die Vergangenheit richtete, während die amerikanische Romantik so besessen vom Neuen war, dass *American Newness* zum Schlagwort wurde; dies zeigt sich beispielhaft an Emersons Forderung in der Einleitung zu *Nature*:

»Why should not we also enjoy an original relation to the universe? Why should not we have a poetry and philosophy of insight and not of tradition, and a religion by revelation to us, and not the history of theirs? Embosomed for a season in nature, whose floods of life stream around and through us, and invite us by the powers they supply, to action proportioned to nature, why should we grope among the dry bones of the past, or put the living generation into masquerade out of its faded wardrobe?« (1940a, 3).

Naturerfahrung führte für den amerikanischen Transzendentalismus zu einem radikalen Individualismus und sozialen Idealen, die teilweise derart demokratisch waren, dass sie eigentlich eher dem Individualanarchismus zuzurechnen sind – Emerson erklärte: »Who so would be a man, must be a nonconformist. […] Nothing is at last sacred but the integrity of your own mind…. No law can be sacred to me but that of my nature« (1940b, 148). Gleichzeitig beinhaltet dieser Individualismus ein spirituelles Element der holistischen Einheit zwischen Individuum und Natur, das Emerson in das berühmte Bild des »transparent eyeball« fasst: »Standing on the bare ground,— my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space,— all mean egotism vanishes« (1940a, 6). Die gleichzeitige Auflösung und Selbsterkenntnis des Individuums in der Natur ist

auch dadurch möglich, dass prinzipiell *jede* Person direkten Zugang zur Natur haben kann, ohne der Vermittlung durch eine privilegierte Kaste von Philosophen oder Künstlergenies wie in der europäischen Romantik zu bedürfen.
Das berühmteste Beispiel für die Beziehung zwischen Individuum und Natur ist Thoreaus *Walden, or, Life in the Woods*, das die Erfahrung seines Lebens am Walden Pond als alternativen, ökologischen Lebensentwurf präsentiert: »I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived« (1985, 394). Der Rückzug in die Natur wird für das Individuum zum reinigenden Akt. Thoreaus Aufruf »Simplify, simplify« (ebd. 395) wendet sich gegen die Dominanz der Gesellschaft, des Kapitals, der Technologie, gegen eine Welt von sich selbst und der Natur entfremdeter Menschen, die nur »the tools of their tools« sind (ebd. 352). Wie Emerson beschreibt auch Thoreau eine Vereinigung von Mensch und Natur, bezieht jedoch damit noch deutlicher politisch Stellung: »I wish to speak a word for Nature, for absolute freedom and wildness, as contrasted with a freedom and culture merely civil,– to regard man as an inhabitant, or a part and parcel of Nature, rather than a member of society« (2001, 225). Man könnte sagen, dass die romantische Ideologie des Black Metals eigentlich erst in diesen Vorstellungen der amerikanischen Romantik ihre vollständige Ausformung findet, da diese stärker noch als die europäische Romantik Individualismus und Nonkonformismus unterstreicht. Zudem muss insbesondere der Transzendentalismus als Gegenkultur verstanden werden, deren Ideale des Widerspruchs, der Auflehnung, der Unangepasstheit ihre Parallelen im Selbstverständnis des Black Metals finden. In dieser Verwandtschaft findet sich auch eine wichtige Möglichkeit der Politisierung des Black Metals sowohl in Bezug auf demokratische oder anarchistische Lebensentwürfe als auch auf Ökologie, Antirassismus oder Feminismus—Themen, denen sich Black Metal bisher größtenteils widersetzt hat.

Das Gesamtkunstwerk Wolves in the Throne Room

Die Naturdarstellung auf Two Hunters von Wolves in the Throne Room ist der Tradition der amerikanischen Romantik näher als der Tradition des europäischen Black Metals, in der die Natur zwar häufig ein Thema ist, jedoch dort meistens bedrohliche Züge annimmt oder als primitivistisches Symbol dient. Zahllose Albumcover belegen, dass Naturbilder zum Standard visueller Repräsentation im Black Metal gehören, jedoch brechen sie selten aus diesen Bedeutungszusammenhängen aus. Wolves in the Throne Room hingegen präsentie-

ren Natur auf eine Weise, die der positiven Sichtweise der Transzendentalisten verbunden ist, während sie gleichzeitig die Interpretation im Kontext ökologischer Fragen des 21. Jahrhunderts zulässt. Indem die Band so klar auf diese romantische Naturimagination Bezug nimmt, macht sie deutlich, wie stark Black Metal die Natur trotz seiner vielen Referenzen darauf eigentlich bisher marginalisiert hat, während er gleichzeitig bereitwillig andere Aspekte der Romantik übernommen hat. Es spricht Bände über die Haltung der Black Metal-Szene zur Ökologie, dass Wolves in the Throne Room gerne als »the tree-hugging hippies of black metal«◂01 bezeichnet werden. Letztlich führen Wolves in the Throne Room aber den Black Metal nur konsequenter zu seinen romantischen Wurzeln und werfen dabei die Frage auf, inwiefern Black Metal aufgrund seiner Naturdarstellungen generell ein Genre ist und vielleicht schon immer war, das tendenziell ökologisch ausgerichtet ist.

Es ist ein weiterer Beleg für die Nähe des Black Metals zur Romantik, dass er das Ideal des Gesamtkunstwerks anstrebt – Musik und Songtexte sind zweifellos ebenso wichtig wie Cover, Bühnenperformance und generell das Image der Künstler. Um die ökologische Ideologie ihres Gesamtkunstwerks zu unterstreichen, beginnen Wolves in the Throne Room ihre Biographie auf der offiziellen Website mit einem angemessenen Gründungsnarrativ, das die Wurzeln der Band durch direkten Bezug auf die amerikanische Bewegung Earth First! im radikalen Umweltaktivismus verortet. Wolves in the Throne Room setzen ihren Anfang zudem in den Cascade Mountains und betonen die symbolträchtige Umgebung des Lebens und Schaffens der Band:

»In the Spring of 2004, Nathan and his brother, drummer Aaron Weaver, moved to a dilapidated farmstead on the outskirts of Olympia, WA. The creation of their farm-stronghold, called Calliope, would be intrinsically linked to the development of Wolves in the Throne Room«.◂02

Der Rückzug der beiden wichtigsten Bandmitglieder auf eine marode Farm, die nicht nur von ihnen neu »erschaffen«, sondern auch nach einer Muse benannt wird, erscheint als konsequente Folge der ökologischen Haltung, die in Rezensionen als Beleg der Authentizität aufgegriffen wird: »Wolves' metal is so much more believable coming from the secluded cabin rather than suburban bedroom«.◂03 Zugleich erweckt diese Beschreibung unweigerlich Assoziationen mit Thoreaus Projekt des bewussten Lebens am Walden Pond; auch wenn Wolves in the Throne Room vermutlich nicht weiter von der »Zivilisation« entfernt sind als er es war, gelingt es ihnen ebenso, den Ausstieg aus der modernen Gesellschaft zu vermitteln. Die Promotion-Fotos zum dritten Album Black Cascade (2009) setzen Band wie Farm effektiv in Szene. (s. Abb. 1)◂04

Abb.1

Das hölzerne Haus wirkt archaisch, als wäre es mit Material direkt aus dem Wald im Hintergrund gebaut worden. Die Bandmitglieder, die einzigen Menschen auf den Bildern, sind kaum zu erkennen und heben sich nur wenig von der Farm ab, als wären sie ebenso ein Teil von ihr. Die Farm als Ort der Koexistenz von Individuum und Natur jenseits zivilisatorischer Einschränkungen wird wie Thoreaus Hütte zur Produktivkraft für die Kunst: »It was during the first long, dark winter living in the collapsed farmhouse at Calliope that the band developed their trance-inducing sound and solidified the burning intent that would animate the band's music«.◂**405** Die Musik der Band entspringt nicht nur der Ideologie von Earth First!, sondern auch einem konkreten Ort; die Umwelt bietet nicht nur die Produktionsumstände, sondern wird zum tatsächlichen Teil des Kunstwerks, wie es auch bei *Walden* der Fall ist. Indem die Präsentation von Calliope in Wort und Bild an *Walden* erinnert, verorten sich Wolves in the Throne Room im Bedeutungszusammenhang des Thoreau'schen Projekts, nicht nur in Bezug auf radikalen Individualismus und Zivilisationskritik, sondern auch auf den Zusammenhang zwischen künstlerischer Produktion und Natur.

Wolves in the Throne Room vertiefen diese Verbindung zur amerikanischen Romantik in Interviews noch weiter. Ihre Abgrenzung vom europäischen Black Metal findet unter gleichzeitiger Umschreibung eines lokalen, amerikanischen,

ökologischen Black Metals statt, deren Begriffe direkt aus Emersons *Nature* stammen könnten:

»I'm not interested in the idea of trying to reclaim something from the past, and again, this is because I'm an American, and we don't have a past, necessarily. It feels much more honest and natural to me to seek transcendence in the natural world, in a more unmediated kind of way. It's never been important to me to have ancient symbols involved in that spiritual practice. To me, it's enough to go into the woods with the intention of communicating with some higher power, and it will communicate with you. […] I think that it's accessible to all people«.◂**06**

Einige der wichtigsten Motive des Transzendentalismus finden sich in diesem kurzen Absatz: die Möglichkeit des Neuen an einem traditionslosen Ort, die unmittelbare Naturerfahrung, aus der sich ein demokratisch-anarchisches Welt- und Politikverständnis ableitet, die Einheit zwischen Mensch, Natur und dem Göttlichen, sowie natürlich der Bezug auf eine amerikanische Kultur, die im Gegensatz zu einer in der Geschichte gefangenen, europäischen Kultur all diese Möglichkeiten bietet. Dabei wird Amerika keineswegs wie im 19. Jahrhundert als *tabula rasa* begriffen; im Gegenteil weisen Wolves in the Throne Room darauf hin, wie sich die Ideologie des europäischen Black Metals schlüssig auf die USA übertragen lassen würde: »[…] we are interlopers in this land. The logical thing would be for some disaffected youth from the local Indian nation to start a black metal band and burn my house down«.◂**07**

Black Metal findet durch diese Neudefinition in Sachen Ökologie, Spiritualität und Politik erst wirklich zu sich selbst. Diese ideologischen Anliegen kanalisieren die oftmals blinde Wut des Black Metals in eine zielgerichtete philosophische und politische Kunst, die sich gegen eine rationale, anthropozentrische Moderne wendet, in der sie aber gleichzeitig verortet ist: »[Black Metal has] to do with destroying the worldview of modernity, destroying the way that it makes you think and the way it makes you perceive the world, and the way that it affects your spiritual being« (Drengskap 2009). Dabei wird in der Tradition Thoreaus auch die Verantwortlichkeit des Individuums angesichts einer destruktiven Moderne betont: »Everyone must decide how much of their soul they will sell to the modern machine. […] It is impossible to deny modernity totally. […] It is a slow process to remove one's self from the grid«. ◂**08** Wolves in the Throne Room situieren ihr künstlerisches Schaffen in diesem Spannungsfeld und greifen so auf transzendentalistische Themen zurück. Allerdings beschränkt sich diese Parallele nicht nur auf die Medienarbeit, sondern zeigt sich ebenfalls in der lyrischen Komponente der Musik; um diese Verbindung in der Textinterpretation von Two Hunters zu illustrieren, soll nun zunächst die Lyrik

Walt Whitmans präsentiert werden, um thematische wie formale Parallelen ersichtlich werden zu lassen.

Der romantische Hintergrund: Walt Whitmans *Leaves of Grass*

Formal sind Wolves in the Throne Room, wie viele Bands der populären Musik, allein deshalb schon Whitman verpflichtet, weil ihre Lyrik den freien Vers ohne Reim und einheitliche Metrik nutzt, den er mit *Leaves of Grass* 1855 in die (amerikanische) Dichtung einführte. Jedoch finden sich auch in Ideologie, Inhalt und sprachlichem Bildmaterial Parallelen (und nicht etwa zu anderen ökologisch engagierten Dichtern des 20. Jahrhunderts wie etwa Gary Snyder oder zum klassischen norwegischen Black Metal). Whitman gilt nicht nur als bedeutendster Dichter der amerikanischen Romantik, sondern auch als »environmentally responsive« (Buell 1998, 657). Er feierte das Individuum wie kein anderer; sein wohl bedeutendstes Gedicht trägt den Titel *Song of Myself*. Gleichzeitig nimmt sich dieses Individuum stark zurück und wird als Teil der Gesellschaft und Umwelt betrachtet. Die Einheit von Mensch und Natur bei Whitman könnte nicht holistischer sein; sie umfasst lyrisches Ich, Text und Leser ebenso wie mineralische und organische Existenz, Land wie Stadt, die Erde wie das gesamte Universum. Diese radikale Ökologisierung und imaginative Schöpfung einer totalen Umwelt im Gedicht nutzt eine Bildsprache, die sich auch auf Two Hunters findet. Kein Text bietet so vorbildhaft wie *Leaves of Grass* positive Bilder der Regeneration, eine holistische Weltsicht, die nicht zwischen Mensch und Natur trennt und keinen naiven pastoralen Eskapismus betreibt, sowie eine damit verbundene, radikal demokratische politische Haltung. Die Texte auf Two Hunters übernehmen zudem die rhetorische Strategie in Whitmans Lyrik, Sprecher wie Leser unmittelbar in ihre Umwelt einzubeziehen. Diese Vorgehensweise zeigt sich beispielsweise deutlich in *Song of Myself* von 1855, das die Grenze zwischen Sprecher und Adressaten verwischt. Das Gedicht beginnt mit dem demokratischen Verweis auf eine Welt, die lyrisches Ich und Leser teilen:

»I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you« (ebd. 27).

Das lyrische Ich sucht die Einheit mit der Natur, die eine unverfälschte Identität verheißt: »I will go to the bank by the wood and become undisguised and

naked, / I am mad for it to be in contact with me« (ebd. 27). Diese lebendige Welt, deren Teil das Individuum ist, wird vom steten Drang der Erzeugung getrieben. Jedoch geht es in *Leaves of Grass* nicht um eine idealisierte Darstellung von Mensch, Natur und Umwelt, sondern um eine Zelebrierung des Lebens, die versucht, den Tod in ihr ideologisches Konzept einzugliedern. Dies gelingt, indem *Leaves of Grass* zum Dokument der Regeneration wird. Whitman benutzt dazu schon in *Song of Myself* ein Bild, das er erst später benennen wird: die Idee des Komposts. Er beschreibt Grashalme deshalb als »the beautiful uncut hair of graves« (ebd. 31), weil sie Anzeichen dafür sind, dass das Leben von totem Material genährt wird, das wiederum dadurch selbst nicht leblos ist. Whitmans Naturverständnis basiert auf der Idee der biologischen Wiedergeburt:

»The smallest sprout shows there is really no death,
And if ever there was it led forward life, and does not wait at the end to arrest it,
And ceased the moment life appeared« (ebd. 32).

Dieses holistische Konzept des Lebens führt zu einer kompletten Immersion des Individuums in seine Umwelt, zu einer Auflösung der Identität in der sich regenerierenden Natur: »I pass death with the dying, and birth with the new-washed babe . . . . and am not contained between my hat and boots […]« (ebd. 32). Die radikale Trennung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Mensch und Natur, wird durch die Philosophie des Komposts aufgehoben. Gleichzeitig wird eine spirituelle Ebene eingeführt, deren universelles Gesetz zyklische Regeneration und Wandlung ist. Das Erwachen des Individuums aus seinem Schlaf in Einheit mit der Natur wird mit dem Erwachen der Welt verknüpft:

»Wrenched and sweaty . . . . calm and cool then my body becomes;
I sleep . . . . I sleep long.

I do not know it . . . . it is without name . . . . it is a word unsaid,
It is not in any dictionary or utterance or symbol.

Something it swings on more than the earth I swing on,
To it the creation is the friend whose embracing awakes me« (ebd. 86)

Das Ausmaß dieser Umarmung wird am Schluss des Gedichts deutlich. *Song of Myself* endet mit einer Einbettung und Wiedergeburt des Individuums mitsamt der Welt, deren Teil es ist; zudem wird seine Einheit mit dem Adressaten bestätigt:

»I depart as air . . . . I shake my white locks at the runaway sun,

I effuse my flesh in eddies and drift it in lacy jags.
I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,
If you want me again look for me under your bootsoles.

You will hardly know who I am or what I mean,
But I shall be good health to you nevertheless,
And filter and fibre your blood.

Failing to fetch me at first keep encouraged,
Missing me one place search another,
I stop some where waiting for you« (ebd. 88)

Kein Punkt beendet das Gedicht, und seine unbedingte Offenheit bis zuletzt bekräftigt nur die Philosophie der steten Erneuerung, die es dem Leser anbietet. Genau diese Philosophie der Regeneration ist es, die auch Two Hunters prägt. Die folgende Analyse soll zeigen, wie stark diese whitmanesken Motive das Album durchziehen, wobei sie sich aus Platzgründen größtenteils auf den letzten Song beziehen wird.

Two Hunters als *environment-poem*

Two Hunters präsentiert einen Zyklus der Zerstörung und Regeneration. Das Motiv der Apokalypse gehört zwar zur gängigen Thematik des Black Metals, wird hier jedoch in anderen Kategorien begriffen, indem die Natur eine zentrale Rolle einnimmt und zum Akteur wird, anstatt nur der Vernichtung als Hintergrund zu dienen. Diese Erzählung ist ebenso mythisch-spirituell wie ökologisch; ihr zentrales narratives Mittel ist dabei die Integration des Lesers, weshalb Two Hunters als *environment-poem* bezeichnet werden kann: »such a poem does not merely suggest or indicate an environment as part of its thematic meaning, but actually gets the reader to enter into the poem as if it were the reader's environment of living« (Fletcher 2004, 122). So wie *Song of Myself* das Lied des gesamten Universums ist, in das der Adressat einbezogen wird, bettet auch

Abb.2

Two Hunters seinen Adressaten mehr und mehr in seine Umwelt ein und vollzieht am Ende die Gleichsetzung von lyrischem Ich, Leser und natürlicher Umgebung, die als von aller Zerstörung gereinigt und von positivem Leben durchtränkt imaginiert wird.◂09

Two Hunters beginnt mit dem Instrumental »Dea Artio« (5:58), dessen Titel auf die keltische Bärengöttin Artio und somit auf eine europäische Tradition mystischer Naturverehrung verweist. Auch ohne Text wird die Naturthematik vermittelt: Die ersten Klänge sind zirpende Grillen und der Ruf einer Eule, wodurch die Natur als Anfang und Grundlage von Two Hunters präsentiert wird; passend zu seiner zyklischen Struktur wird das Album mit ähnlichen Klängen enden.

Vastness and Sorrow (12:12) durchbricht diese Klangschichten schrill. Der Songtext (s. nebenstehenden Textkasten) erklärt diesen gewaltsamen Bruch, indem er eine verwüstete, unfruchtbare und leblose Welt darstellt.

Bereits mit dem Imperativ des ersten Wortes wird der Adressat in die Umwelt des Textes einbezogen, während gleichzeitig Natur als wahrgenommene Landschaft präsentiert wird. Somit ist klar, dass es hier nicht um pastorale Idealbilder einer unberührten Natur gehen wird; stattdessen wird das destruktive, entfremdete Verhältnis zwischen Mensch und Natur verhandelt. Der Reiter wird als grausamer Herrscher über die Natur dargestellt, der ihr eine falsche, lebensfeindliche Ordnung aufzwingt, die jegliche Verbindung zu ihr verloren hat. *Vastness and Sorrow* steht mit diesen apokalyptischen Bildern nicht nur fest im Kontext des Black Metals, sondern ist nicht weniger Teil einer ökologischen Imagination: »Apocalypse is the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal. […]« (Buell 1995, 285).

Cleansing (9:55) beschreibt die Lösung der Krise durch rituelle Reinigung, die das Ödland regenerieren wird. Der Text verweist auf Rückzugsmöglichkeiten in

Vastness and Sorrow
(Two Hunters, Wolves in the Throne Room 2007)

Behold the vastness and sorrow of this empty land
A dark and fell rider clad in garments of shadow is the lord of this place
A cruel and wanton king, a priest of a black religion is he

The hoof beat of the rider's steed pound a mournful drumbeat upon the
dry cracked earth
To this rhythm the world moves

The sun blasts down upon the earth
Until the soil turns to powder and blows away

Lifeless chaos is the order for the rider has mastered the seasons
Ancient kings' cairn now have been defiled
The gates of strongholds long breached left swinging lifelessly in the fetid wind
The pillars of holy places lie dead
He rides day and night
The relentless hoof beats echoe

Cleansing
(Two Hunters, Wolves in the Throne Room 2007)

Yes, to the darkest place that we know
Outside of the rider's domain
To the heart of the wood
To the hidden places beyond the briar thickets

The dance must begin as dusk gathers around

Our skin drum and rattle know the tune
jaw bone driven through the skull of a great foe
bested with wooden spear
the tip hardened in fire

Bathe in the clear cold stream
Fresh water from the unsullied endless spring that
flows from the mountain
We will sing the most ancient song
Spark the fire upon dry tinder

The dance must begin as dusk gathers around

Our skin drum and rattle know the tune
jaw bone driven through the skull of a great foe
bested with wooden spear
the tip hardened in fire

der angeblich apokalyptischen Welt, die versteckt in der Natur Regenerationspotential bereithalten (s. Textkasten).

Der Adressat des Textes wird durch die Verwendung des Pronomens »we« als Mitglied einer Gruppe in die Umwelt eingebettet, während er in *Vastness and Sorrow* als Betrachter integriert, also noch distanzierter war. Das Ritual zur Regeneration der vertrockneten Natur wird mittels Bildern des Wassers beschrieben; es befreit das Individuum nicht zuletzt von jener Ideologie, durch die der Reiter die Welt erst zerstört hat. Liest man den besiegten Feind als den Reiter als Antagonisten der Natur, kann man schließen, dass es sich bei diesem Prozess der Zerstörung, rituellen Reinigung und Regeneration nicht um ein einmaliges Ereignis handelt, sondern um einen sich wiederholenden Zyklus.

Somit folgt mit *I Will Lay Down My Bones Among the Rocks and Roots* (18:16) der vorläufige Abschluss des Kreislaufes (s. Textkasten nächste Seite).

Dieser Text verschiebt ein letztes Mal die Perspektive für den Leser; war er zunächst Beobachter und dann Mitglied der Gruppe, ist er nun als Adressat gänzlich verschwunden. Er ist zum lyrischen Ich geworden, wodurch die Einbettung des Lesers in die Umwelt des Textes zu ihrer stärksten Ausformung gebracht wird. Dies ist ein Zeichen für die erfolgreiche Regeneration der Natur, da sie nun dem Individuum eine Umwelt bietet, mit der eine tatsächliche Einheit möglich ist. Das Ritual war offenbar erfolgreich: »A new warmth stirs within the center of the earth«. Two Hunters endet mit der Erneuerung der Natur und der Rückkehr der Spiritualität: Während es in *Vastness and Sorrow* noch hieß »The pillars of holy places lie dead«, findet sich hier nun »the most sacred grove«. Die Wiedergeburt des Sonnengottes wird durch den Klang der lebendigen Natur angekündigt und stellt eine Umwertung des destruktiven Sonnenbildes in *Vastness and Sorrow* dar. Gerade dadurch, dass der Reiter nicht mehr erwähnt wird, impliziert der Text, dass er mitsamt seiner

unnatürlichen Ordnung abgesetzt wurde. Parallel dazu vollzieht das lyrische Ich eine buchstäbliche Einbettung in die Natur, bedeutsamerweise neben ein Flussbett, das als Medium und Ort der Regeneration betrachtet werden kann, nachdem das Wasser in »Cleansing« die notwendige rituelle Reinigung herbeigeführt hat. Im letzten Song gelingt dem Individuum eine fundamentale Einheit mit der Natur: Das lyrische Ich ist in der Lage, »[t]he quiet hum of the earth's dreaming« wahrzunehmen und bezeichnet es zugleich als »my new song«, was auch ihn als Akteur ausweist, der von der Natur nicht mehr zu trennen ist. Die letzte sprachliche Äußerung auf Two Hunters – »When I awake, the world will be born anew« – kommt wieder der weiblichen Stimme aus dem vorherigen Song zu, die somit den Rahmen für Reinigung und Regeneration bietet. Das Album endet mit Wasserrauschen und Vogelgezwitscher, das den Tagesanbruch konnotiert, während die Klänge am Anfang des Albums der Nacht zuzurechnen waren. Die Apokalypse auf Two Hunters kann so im Zeitraum einer einzigen, beziehungsweise *jeder* Nacht verortet werden; das Anbrechen jedes neuen Tages ist eine ständig wiederholte Wiedergeburt des Sonnengottes. Gleichzeitig verbindet Two Hunters diese mystisch-spirituelle Ebene mit der Imagination einer zerstörten Welt, die der Regeneration bedarf, wodurch eine reale ökologische Komponente in das Werk integriert wird.

I Will Lay Down My Bones Among the Rocks and Roots
(Two Hunters, Wolves in the Throne Room 2007)

The torment has ended
The beast has done his work
Great fires rage outside of this wooden sanctuary

But soon they will be quenched by a purifying rain
The embers of the ceremonial fire burn to ash

A new warmth stirs within the center of the earth
I am alone here no more

The wood is filled with the sounds of wildness
The songs of birds fill the forest

On this new morning
This will be my new home
Deep within the most sacred grove
The sun god is born anew

I will lay down my bones among the rocks and roots
of the deepest hollow next to the streambed
The quiet hum of the earth's dreaming is my new song

When I awake, the world will be born anew

Die globale Imagination in Romantik und Black Metal

Dieser Teil der Analyse vervollständigt die Argumentation, dass das Gesamtkunstwerk Wolves in the Throne Room als Fortführung der amerikanischen Romantik im 21. Jahrhundert verstanden werden kann. Für den Black Metal bedeutet diese Parallele, dass der Bezug auf die spezifisch amerikanische Romantik ihm Auswege aus jenen ideologischen Sackgassen weisen könnte, in die er durch den Bezug auf eine zu eng verstandene (oder missverstandene) europäische Romantik geraten ist. Bei allem Nationalismus hatte die amerikanische Romantik ein immens globales Bewusstsein; im Falle von Wolves in the Throne Room ist es der ökologische Anspruch, der die Möglichkeit und Notwendigkeit globalen Denkens im Black Metal aufzeigt. Zudem ist ihre Musik europäischen Ursprungs, beinhaltet Elemente des amerikanischen und kanadischen Post-Rock, nimmt textlich auf Emerson, Thoreau und Whitman ebenso Bezug wie auf Caspar David Friedrich (*Wanderer Above the Sea of Fog* auf Black Cascade) oder keltische Naturgöttinen, und sie wird nicht zuletzt wahrscheinlich an allen vier Enden der Erde gehört. Indem Wolves in the Throne Room sich nicht auf einen kulturellen oder nationalen Kontext beschränken lassen und öko-spirituelle Ideen vermitteln, die einen universellen und globalen Anspruch haben, folgen sie ein weiteres Mal der transzendentalistischen Tradition, die so rebellisch war, dass sie sich erfolgreich gegen ihre eigenen nationalistischen Tendenzen wehren konnte. Whitmans globaler Anspruch in *Song of Myself* gilt ebenso für Two Hunters und Wolves in the Throne Room:

»These are the thoughts of all men in all ages and lands, they are not original with me,
If they are not yours as much as mine they are nothing or next to nothing,
If they do not enclose everything they are next to nothing,
If they are not the riddle and the untying of the riddle they are nothing,
If they are not just as close as they are distant they are nothing.

This is the grass that grows wherever the land is and the water is,
This is the common air that bathes the globe« (Whitman 1996, 43).

Diese ökologische, universelle, globale Ausrichtung trägt nicht zuletzt auch dazu bei, dass Wolves in the Throne Room dem Genre des Black Metals sein politisches Potential jenseits reaktionärer Ideologien zurückgegeben haben. Die Bedeutungszusammenhänge, in denen das Schaffen von Wolves in the Throne Room steht, haben Black Metal zu dem Genre der Kritik und Rebellion gemacht, das es einmal war; durch diese Regeneration kann man Thoreaus berühmtem nonkonformistischen Satz »If a man does not keep pace with his companions,

perhaps it is because he hears a different drummer« (1985, 581) guten Gewissens hinzufügen, dass dieser Drummer mitunter einen Blastbeat spielt.

Anmerkungen

01► Smith, Dave. Rev. of Two Hunters by Wolves in the Throne Room. Transcending the Mundane. [http://www.basementbar.com/DefaultN1.asp?GoTo=CurrSelN1.asp?ID=3723&Page=]; letzter Abruf 25.4.2011

02► Homepage: Wolves in the Throne Room, Eintrag: »Bibliography« [http://www.wittr.com/bio]; letzter Abruf 25.4.2011.

03► Online-Rezension von Two Hunters. [http://www.metalreviews.com/reviews/detail.php3?id=4026]; letzter Abruf 25.4.2011.

04► Homepage: Wolves in the Throne Room, Eintrag: »Images« [http://www.wittr.com/galleries/view/1], letzter Abruf 25.4.2011.

05► Homepage: Wolves in the Throne Room, Eintrag: »Bibliography« [http://www.wittr.com/bio], letzter Abruf 25.4.2011.

06► Vgl. Drengskap. »If this Dark Age Conquers, We will Leave this Echo«. 15. Februar 2009. *Heathen Harvest*. [http://www.heathenharvest.com/article.php?story=20090209095537452]; letzter Abruf 25.4.2011

07► Jordan, Jason. »Wolves in the Throne Room - Black Metal on Their Own Terms«. 24. April 2006. *Ultimate Metal*. [http://www.ultimatemetal.com/forum/interviews/238052-wolves-throne-room-black-metal-their-own-terms.html]; letzter Abruf 25.4.2011

08► Stosuy, Brandon. »Show No Mercy«. 26. September 2007. Pitchfork. [http://pitchfork.com/features/show-no-mercy/6697-show-no-mercy/]; letzter Abruf 25.4.2011

09► Da Wolves in the Throne Room ihre Songtexte nie abdrucken, stützt sich diese Analyse auf die Transkription, die auf der Website *Encyclopaedia Metallum* (»Wolves in the Throne Room – Two Hunters«, [http://metal-archives.com/release.php?id=156710]; letzter Abruf 25.4.2011) verfügbar ist, und die ich orthographisch leicht korrigiert habe.

Jörg Scheller

Vom Schrei zur Schreischule: Heavy Metal als Paradessenz

Die Kultur des Unbehagens

Mein Essay basiert auf einer simplen und zunächst einmal wenig originellen Beobachtung. Mehr als in allen anderen mir bekannten Spielarten der Popmusik zirkulieren im Heavy Metal◂1 Versatzstücke der Apokalyptik, der Zeit-, Zivilisations- und Kulturkritik, wobei ich aus Gründen der Einfachheit im Folgenden ›Kulturkritik‹ als Oberbegriff verwende und nur differenziere, wo es nötig ist. Kulturkritik verstehe ich dabei mit Georg Bollenbeck als wertenden und alarmistischen Reflexionsmodus der Moderne, dessen Vertreter keinem eindeutigen ideologischen Lager zugeordnet werden können: »Ihre pathologischen Pathologiebefunde bilden ein Repertoire für die ausbuchstabierbare Entrüstungsrhetorik zeitgeistverhafteter Vereinfacher« (2007, 21). Kulturkritiker sind habituelle Universalisten und ergehen sich bevorzugt in dunkel raunenden Szenarien allgemeiner Entfremdungs-, Verfalls- oder Untergangsstimmung, empfinden mitunter aber auch Gefallen daran – man denke nur an Oswald Spengler, der in seinem opus magnum *Der Untergang des Abendlandes* die vermeintliche Dichotomie zwischen der (vergangenen) Kultur als ganzheitlicher, nicht-entfremdeter Sphäre und der (gegenwärtigen) Zivilisation als seelenloser, entzauberter Sphäre prägte (vgl. 2007, u.a. 41, 42, 53). Doch statt zu verzweifeln, delektierte sich Spengler lieber am Untergang und pries das vor Kälte klirrende Maschinenzeitalter (vgl. u.a. ebd., 51).◂2

Als Kompaktmedium ist der Popsong und damit auch sein liebster und lautester Bastard, der Heavy Metal, per se besser geeignet für grobkörnige, atmosphärische Kulturkritik als für elaboriertere Varianten, deren Stammsitz eher in den Essays von Dichterphilosophen zu finden ist. Meine zu verifizierende Hypothese lautet, dass Heavy Metal primär eine *Atmosphärisierung* der Kulturkritik darstellt, die nicht agitatorisch, sondern im Gegenteil mildernd, sublimierend, ja sogar zivilisierend wirkt. Heavy Metal übersetzt das Unbehagen in der Kultur in eine zwischen Optimismus und Pessimismus oszillierende Kultur des Unbehagens, aufbauend auf der Simultaneität von Hemmung und Enthemmung: martialische Verzerrung und Lautstärkerekorde einerseits, rigide Kom-

positionsschemata und demonstratives Virtuosentum andererseits. Überdies ist das textuell hochgradig moderneskeptische Genre irreduzibel angewiesen auf die fundamentale Bedingung der Möglichkeit der modernen kapitalistischen Gesellschaft als solcher: Elektrizität. Einfach gesagt: Die Stromgitarre setzt den Strom voraus. Sprechgesang kommt notfalls ohne Mikrofon aus; World-Music begnügt sich auch mit hölzernen Bongotrommeln oder Didgeridoos; Kammermusikensembles benötigen weder Stecker noch Dose; Reinhard Mey spielt eine Gitarre, ›die noch wie eine Gitarre klingt‹; Heavy Metal aber ist ohne Verstärker und Verzerrer eben dies nicht: *heavy*. So stellt die Soziologin Deena Weinstein 2005 im Dokumentarfilm Metal: A Headbanger's Journey (Sam Dunn, USA 2005) fest: »If you don't have an electric guitar with really good amps and really good distortion, you don't have the core of metal«. Das Motto »If it's too loud, you're too old« setzt unmittelbar den technischen Fortschritt voraus; die kapitalistische Losung »Bigger, Better, Faster, More« korrespondiert mit dem mal ernsthaften, mal selbstironischen Prinzip vieler Heavy Metal-Bands: »Harder, Faster, Louder!«

So Much For The Golden Future...

Es geht mir in diesem Essay nicht darum, alle Heavy Metal-Bands über einen Kamm zu scheren. Mir ist bewusst, dass ich mich durch das unsichere Grenzgebiet zwischen Induktion einerseits, Deduktion andererseits bewegen werde. Zweifelsohne ist Heavy Metal mittlerweile so ausdifferenziert wie die Weltrekorde zwischen Extrembügeln, Sumpfschnorcheln und Handy-Weitwurf; wie die Kochbüchereditionen zwischen Berend Breitensteins *Kraftküche*, Tim Mälzers *Born to Cook* und dem *Großen Lafer*; wie der Porno zwischen High-Definition-Gangbang und grobpixeliger Amateur-Live-Cam. Neben den Klassikern besteht heute eine Vielzahl von Subgenres, für die sich der einfache Oberbegriff Metal eingebürgert hat. Damit spiegelt auch die Entwicklung des Heavy Metal die soziokulturellen Verhältnisse in den liberaldemokratischen, pluralistischen Gesellschaften, deren Kollektivismusskepsis und Ausdifferenzierungsfreude unmittelbaren Niederschlag in den Fan- und Konsumentenkulturen finden.
Selbstverständlich existieren auch spaßbetonte und selbstironische Spielarten des Heavy Metal, etwa JBO mit schwarzhumorigen Songs über *Gänseblümchen auf der Wiese* oder Tankard mit Oden an eines der bayerischen Grundnahrungsmittel. Allein, ich würde zu der Annahme neigen, dass ihr Reiz in dialektischer Hinsicht gerade durch den Bruch mit den Erwartungshaltungen entsteht, welche der Heavy Metal-Mainstream seit den späten 1970er Jahren

prägte. In diesem bestehen zweifelsohne signifikante thematische Verdichtungen – sowohl in der Bildästhetik als auch in den Texten –, welche die mutmaßlich negativen, dunklen Seiten der Moderne zuoberst kehren, von Entfremdung handeln, Fortschrittsgläubigkeit in Frage stellen und dabei Rationalismus oder Positivismus mit projektiven Szenarien der Vormoderne, der Freiheit und des Sturm-und-Drangs kontrastieren, von Judas Priest's *Breaking the Law* (British Steel, 1980), wo es heißt »So much for the golden future, I can't even start / I've had every promise broken, there's anger in my heart«, über Metallicas *Escape* (Ride the Lightning, 1984) mit Zeilen wie »Feed my brain with your so called standards / Who says that I ain't right / Break away from your common fashion / See through your blurry sight«, bis hin zu Sepulturas *Dead Embryonic Cells* (Arise, 1991): »Laboratory sickness / Infects humanity / No hope or cure / Die by technology«.

Abb.1.

Die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen – etwa mit den Düsterszenarien auf Metallicas Master of Puppets (1986) oder mit Megadeths *Symphony of Destruction* (Countdown to Extinction, 1992): »Just like the pied piper / Led rats through the streets / We dance like marionettes / Swaying to the symphony of destruction / Acting like a robot / Its metal brain corrode«. Die Thrash-Metaller von Kreator (Abb. 1) wiederum beschwören in *Golden Age* (Endorama, 1999) einen Klassiker des kulturkritischen Weltschmerzes herauf – die nebulöse Sehnsucht nach einem goldenen Zeitalter: »Broken dreams, misery / Replaced by constant ecstasy / Wide awake, open wide / Existence of a better kind / Waits for you waits for me / Our minds become forever free / Free of fear, free of rage / The coming of the Golden Age for all«. Keimt hier noch Hoffnung, so gewährt *Impossible Brutality* (Enemy of God, 2005) keine Aussicht auf Besserung: »All I see is terror / All I see is pain / All I see is mothers dragging children to their graves / […] All I see is violence / All I see is hate,« etc.

Die deutsche Power-Metal-Band Rage (Abb. 2) knüpft gleichsam an Rousseau an, wenn sie in *Firestorm* (The Missing Link, 1993) von einem harmonischen Urzustand ausgeht, der von einem erforschenden und erfindenden Menschenschlag vernichtet worden sei: »And then – slowly but surely – / Explorers and inventors stepped into / The system they didn't understand / That's when the trouble began / And as times marched on / They had learned how to

Abb.2 u. 3

destroy« Eher psychoanalytisch geht es auf dem Album Odium (1993) der mittlerweile aufgelösten Death Metal-Band Morgoth zu. Im Song *Under The Surface*, der damals noch im Nachmittagsprogramm von MTV lief, imaginiert Sänger Marc Grewe gewissermaßen das ›Es‹ des gegenwärtigen ›Ich‹-Zustands:

»Deep under the surface of your educated minds
There's a beast roaming the punctures
Looks like race persistence
Every day we see the regression
All the man just so sick
[...] Every race and culture
Made us feel we're insecure
But when we are in trouble
Law is out of action«.

Einen Sonderfall bilden Motörhead (Abb. 3), die mit Songs wie *Overkill* (Overkill, 1979) als Erfinder des Speed Metal gelten. Einerseits sind Motörhead eine klassische Heavy Metal-Band und führen in ihrem Portfolio die bevorzugten Themen: Krieg, Mythologie, Nostalgie, Entfremdungskritik, etc. Andererseits sind sie eben auch eine Rock'n'Roll-Band, die *positive thinking* predigt und schon mal den – vermutlich ernst gemeinten – Ratschlag erteilt: »Rock out / With your cock out« (Motörizer, 2009).

Metal is the Message

Gerade Bands wie Kreator und Metallica, aber auch Slayer, Megadeth und Iron Maiden sind gute Beispiele für den eingangs skizzierten Spagat zwischen Kulturkritik und technisch-kulturellem Konformismus. Man identifiziert oder attackiert, polemisch gesprochen, die tautologischen »common standards« (Metallica) auf ›common-standard-Medien‹ wie CDs oder DVDs; man thematisiert die Perversionen und Aberrationen der modernen Zivilisation, ohne den Befund mit einem Handlungskonzept zu verknüpfen. *Run to the Hills*, ein weiterer Klassiker der schwermetallischen Zivilisationskritik, ist nicht imperativisch gemeint, war niemals ein ›Aufruf zur Tat‹. Heavy Metal ist keine *Arts-and-Crafts-*

Bewegung, welche ihre kulturkritische Botschaft in veränderte Produktions- und Existenzverhältnisse zu transformieren versucht. Eher ähnelt Heavy Metal der selbstreferenziellen *l'art pour l'art* (vgl. den unten folgenden Abschnitt zur Moderne), der durchaus ein trotziger, rebellischer Charakter eignen kann: *Metal is the Message*. Alles andere ist alles andere.

Heavy Metal mag darüber hinaus kryptoreligiöse Züge aufweisen,◂3 doch seine Psalmen haben für die Gemeinde keinen bindenden Charakter. Ein besonders groteskes Beispiel bietet Metallica-Sänger und -Gitarrist James Hetfield, der einerseits Anti-Kriegs-Songs mitverfasst (das auf dem Anti-Kriegs-Film Johnny Got His Gun (Dalton Trumbo, USA 1971) basierende *One* von 1988), aber offensichtlich kein Problem damit hat, dass seine Musik für die Folter von Guantanamo-Häftlingen eingesetzt wird: »Wir haben unsere Eltern, unsere Ehefrauen, die Menschen, die wir lieben, schon immer mit dieser Musik bestraft. Warum sollte es den Irakern anders ergehen? Ein Teil von mir ist sogar stolz: Hey, sie haben Metallica ausgewählt!« (zitiert nach Rapp 2010, 108).

Hetfield spricht hier zwar keinesfalls für die gesamte Metal-Szene. Sein Statement kann dennoch als Zuspitzung eines ihrer Charakteristika gewertet werden: Hinsichtlich der Dominanz formaler, nicht aber ideologischer Codes unterscheidet sich Heavy Metal stark von den ungleich moralischeren Core-Varianten, die häufig einen expliziten Nexus zwischen Kunst und Leben fordern (*practice what you preach*). So trifft man viele Sozialisten, Kommunisten und Anarchisten im Grindcore, viele Vegetarier, Veganer und sonstige Asketen in der Straight-Edge- und Noise-Core-Szene. Heavy Metal-Bands hingegen sind keine Residuen des Aktivismus – und konnten wohl auch deshalb eine gewisse Mainstream-Relevanz entfalten, während Core stets Subkultur blieb. Heavy Metal ist das kettenrasselnde Epitom des »Rock'n'Roll Lifestyle«, den die Indie-Popgruppe Cake 1994 in ihrem gleichnamigen Song aufs Korn nahm: »Excess ain't rebellion / You're drinking what they're selling / Your self-destruction doesn't hurt them / Your chaos won't convert them / They're so happy to rebuild it / You'll never really kill it«.

Black Metal wiederum kann vor diesem Hintergrund als Versuch einer ›inneren Revolution‹ gewertet werden. Das Genre versucht, die frei flottierenden, ästhetizistischen Kulturkritik-Splitter des Heavy Metal in ein Sinnganzes, in eine Lebenspraxis und eine kohärente Zivilisationskritik zu überführen. So gibt beispielsweise Marchosias, Gitarrist von Cirith Gorgor, 2002 in einem Interview an:

»Black Metal ist für mich immens wichtig. Diese Musik steht im Einklang mit meinen Ansichten zum Leben. Die Menschheit ist eine Plage, sie vermehrt sich wie die Karnickel und vergewaltigt

die Erde. […] Es ist keine Musik für die entbehrliche gedankenlose, dumme Masse, sondern für die denkende Elite«. ◄4

Black Metal übt sich, darin dem Grundimpuls der Avantgarden verwandt, in der Engführung von Kunst und Leben. Er geißelt das als dekadent empfundene Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis im Heavy Metal, knüpft jedoch an dessen stilbildende Merkmale an.

Mimesis der Härte

Als Zwischenergebnis kann festgehalten werden: Typischerweise kontrastieren Heavy Metal-Bands geläufige modernekritische Befunde wie soziale Entfremdung, Psychosen und die mutmaßliche Emotionslosigkeit der kapitalistisch-technokratischen Zivilisation mit Szenarien der Ursprünglichkeit, mit eklektizistischen Mythologien, mit Evokationen von Freiheit, Enthemmung und emotionaler Intensität: »Spectral forces of mankind / We're all trapped inside the core of the machine / Our time has come to find a way back home / We dream of a genesis reborn / Where our spirits fly free / Let us choose our own destiny« (*Riders of the Storm*, Crimson Thunder, Hammerfall 2002). Dieses Prinzip gilt sowohl für die Texte als auch für die Sound- und Kompositionsästhetik. Gleichzeitig ist Heavy Metal einer der, wenn man so will, ›zivilisiertesten‹ und ›diszipliniertesten‹ Musikstile des Pop, zeichnet er sich doch aus durch ein Set formalästhetischer Erkennungsmerkmale, elektronischer Innovationen und handwerklicher Standards. Man betont Virtuosität, schätzt gute technische Ausstattung, entwickelt einen Dresscode und achtet aufs saubere Zusammenspiel.

Gerade vom Standpunkt des Anarchismus aus betrachtet, läuft dies den bevorzugt besungenen Szenarien der Ursprünglichkeit und der Freiheit zuwider und konterkariert auch die häufig vorgebrachte Faszination am Fantastischen und Irrationalen, ja führt sie *ad absurdum*. Heavy Metal ist primär eine ab-, ein- und ausgrenzende *Form* – die Musik und ihre Szene-Codes sind vergleichbar mit dem Kontur in der klassizistischen Kunst, der die jeweiligen Gegenstände fest umschließt und selbst Darstellungen der Ekstase oder des Wahns ästhetisch domestiziert. Vielleicht bestätigt die dialektische Seele des Heavy Metal aber auch einfach nur die These Michel Foucaults, derzufolge Macht und Freiheit keine Gegensätze seien, sondern die zwei Seiten einer Medaille:

»Freiheit wird gemäß einem politischen Modell als Gegensatz zur Sklaverei definiert, die sowohl von seiten anderer Menschen wie auch von seiten der eigenen Triebe und Leidenschaften droht. Freiheit heißt demnach, Macht über sich selbst und andere zu besitzen. […] Macht setzt [für Foucault, Anm. d. As.] Freiheit voraus, … kurz: Macht und Freiheit bedingen sich gegenseitig. Je freier die Menschen sind, desto besser vermögen sie Machtstrukturen zu kontrollieren, ihre Auswirkungen zu beschränken, ein Umschlagen in Herrschaft zu verhindern, desto mehr wird umgekehrt Macht zum lustvoll-attraktiven Spiel« (Marti 1999, 140).

Heavy Metal kann als ein solches »Macht-Spiel« interpretiert werden. Entstanden in den westlichen liberaldemokratischen Konsumkulturen stellt er es seinen Adepten frei, (symbolische) Macht über sich selbst und ihre Fankultur auszuüben.

In Anbetracht dieser Dialektik könnte man Heavy Metal, mit Adorno gesprochen, ferner als eine unwillkürliche »Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete« (Adorno 1973, 39) betrachten, die jedoch ihrerseits verhärtet ist: In einem Akt der negativen *Anverwandlung* an die als bedrohlich, bedrückenden oder gar feindlich empfunden Verhältnisse sollen diese im Sinne des Prinzips *Fight Fire With Fire* (Metallica 1984) gebannt werden. Ein gutes Beispiel sind Judas Priest (Abb. 4), die sich in Klang, Text und *Corporate Identiy* von den Stahlwerken ihrer Heimatstadt Birmingham beeinflussen ließen und mit dem Album British Steel (1980) ihren Klassiker einspielten. Die Referenzen auf den Stahl erfolgten wohl nicht, weil die Band die Stahlwerke und deren Klangkulissen so sehr liebte, sondern weil die Schaffung eines künstlerischen Äquivalents diese von ihrem Kontext abstrahierte, sie symbolisch kontrollierbar und verwertbar machte. Damit ist Judas Priests' Musik weniger ein agitatorisches Medium, worauf Songtitel wie *Breaking the Law* vordergründig hindeuten könnten, als vielmehr eines der *Distanzierung* und *Zivilisierung*: »Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen« (Warburg 2008, 3).

Abb.4.

Dieses paradoxe »Distanzschaffen« durch eine negative Mimesis der Härte scheint mir typisch für die klassischen Bands der Szene – u.a. Slayer, Metallica, Megadeth, Iron Maiden, Judas Priest –

und damit für die traditionellen Spielarten wie NWoBHM und Bay Area-Thrash. Die daraus resultierende Spannung ist ausgeprägter als irgendwo sonst im Pop; ausgeprägter als im Punkrock der alten Schule, der seine politische Stoßrichtung und sein Drop-Out-Versprechen glaubhafter vertritt; ausgeprägter auch als im gattungsverwandten Hard Rock, der im Allgemeinen ungleich genügsamer und lebensbejahender ist als Heavy Metal: »Take off your high-heels let down your hair / Paradise ain't far from there« heißt es bei AC/DC zu testosterösen Pentatonik-Riffs.

Heavy Metal ist ein atmosphärischer Resonanzraum der Kulturkritik. Da er eigentlich ganz gut als popkulturelle Parallelwelt funktioniert, würde ich ferner nicht nur von einer Atmosphärisierung der Kulturkritik sprechen, sondern allgemeiner von einer *Ästhetisierung*. Heavy Metal übersetzt kulturkritische Topoi in ästhetische Erfahrung, er schafft Distanz durch Anverwandlung. Somit wohnt Heavy Metal eine durchaus bezähmende Kraft inne: Hier wird der oftmals heilige Ernst und der missionarische Eifer der Kulturkritiker herunter gebrochen auf etwas, wozu man auch headbangen und was man nach ein paar Bier vergessen kann. Wenn Heavy Metal politisch ist, so ist er es implizit, nicht aber explizit: Politisierend wirkt allenfalls der jeweilige kontrastierende Kontext, in welchem er sich positioniert, etwa durch Konflikte mit Kirchenvertretern, nicht jedoch ein normativer ideologischer oder weltanschaulicher Kern.

In diesem Zusammenhang sei auf den Bildwissenschaftler Daniel Hornuff verwiesen, der sich in seiner (noch nicht publizierten) Dissertation mit dem Nachleben der Kulturkritik in Musikvideos auseinander setzt, darunter zahlreiche aus dem Heavy Metal. In einem Eintrag auf seinem Blog Bildfähig diagnostiziert Hornuff das Nachleben der eigentlich schon wortreich zu Grabe getragenen Kulturkritik◂5 im Pop – und verweist dabei bezeichnenderweise auf die Scorpions:

> »Gemeinhin wird vom Ende der großen kulturkritischen Erzählungen berichtet. Schließlich fördere eine Demokratisierung der Gesellschaft, eine Pluralisierung und Liberalisierung des Lebens seine eigene Kritik und erkläre diese zu inhärenten Bedingungen. Ein Blick in die Musikvideokultur vermittelt allerdings ein anderes Bild. Wie selten zuvor keimt eine Clipästhetik auf, die den Popstar als Werther-Figur inszeniert und der mächtig bildorchestrierte Abgesänge auf eine global-depravierende Wirklichkeit schmettert. Klaus Meine von den Scorpions kletterte gar auf einen halbszenografischen Miniaturplanet und reimte – im Orbit kreisend – mühsam und reichlich hölzern einem verlustig gegangenen Weltgefühl hinterher: ›At the end of the day / You´re a needle in the hay […] You're a drop in the rain / Just a number not a name‹« (Hornuff 2008).

Metal, modernistisch

Im neuen Jahrtausend lässt sich allerdings ein Trend zur Selbstoffenbarung und zur Selbst-Entmystifizierung im Heavy Metal beobachten, der ebenfalls, wie die oben erwähnte Ausdifferenzierung der Metal-Subgrenes, einem allgemeinen Trend folgt: Porno-Regisseure veröffentlichen *Making-Ofs* oder *Behind the Scenes* und lassen so gar nicht erst die Illusion aufkommen, hier werde echte Lust gefilmt; Stars werden vor laufender Kamera erschaffen statt auf geheimnisvolle Weise ›entdeckt‹ zu werden; Metal-Musiker schließlich geben immer häufiger Einblicke in ihren Alltag, ihre Ausbildung und in die Produktionsverhältnisse ihres Handwerks. Beständig tun sich Risse in den ehemals dichten Atmosphären der Kulturkritik auf – und das ist gut so.

Ein Beispiel für diesen Trend ist Melissa Cross (Abb. 5), eine Stimmtrainerin aus New York, die eine Schreischule betreibt und zwei Ratgeber-DVDs unter dem Titel The Zen of Screaming (2007) veröffentlicht hat. Darin gibt sie Tipps fürs *Shouten* oder *Growlen* und dokumentiert ihre Sessions mit prominenten Metal-Sängern und -Sängerinnen.

»Schreien ist eine Kunst«, predigt Cross ihren Klienten. Diese hocken in gelockerter Sitzhaltung vor ihrer Mentorin und blicken konzentriert drein, wenn sie Laute von sich geben, in denen sich Erstickungstod, Schwingschleifer und Schlachtgebrüll überlagern. Cross erläutert, wie der Stimme dabei die richtige Menge an »Kieselstein« oder »Sandpapier« hinzuzufügen ist, wie man die Stimmbänder »korrumpiert« und dennoch eine klare Aussprache bewahrt. Nach ein paar Sitzungen haben sie es gelernt: Die Kehlenkünstler schreien nicht mehr nur laut und aggressiv, sondern kontrolliert und technisch versiert. Für mehr Sicherheit am Arbeitsplatz, gewissermaßen.

Abb.4.

Das hat nicht nur für Frontmänner mit blutendem Rachen einen Bildungswert – auch der fachfremde Zuschauer lernt dazu. Er erkennt, dass das Zeitalter der umfassenden Professionalisierung durch Coaching und Consulting auch vor der mythenverliebten Metal-Branche nicht Halt macht. Während in der Kompetenzsteigerungsspirale der Industrie alles präziser, effizienter und fehlerfreier ablaufen soll, sieht sich

auch der vermeintlich einzig von Ingrimm und Freiheitsdrang getriebene Metaller neuen Herausforderungen ausgesetzt. Je inbrünstiger die dunklen Energien beschworen und die Irrungen der Moderne bekeift werden, desto schneller versagt die Stimme. Genügten bei Veteranen wie Iron Maiden noch ein tremolierender Heldentenor oder bei Metallica ein gebelltes Stakkato für den Bad-Boy-Bonus, so sind heute extremere Techniken gefragt. Damit hat die Stunde von Cross geschlagen.

Wer bislang noch verzweifelt am Glauben festhalten wollte, Metal-Musiker seien so etwas wie edle Wilde, die als *natürliche* oder *spontane* Medien ihrer innersten Regungen fungierten, der sieht sich getäuscht. Cross' DVDs zeigen sie vielmehr als eifrige Handwerker, vernunftbetonte Techniker und fortbildungswillige Freiberufler.

Der Trend zu Selbst-Entmystifizierung im Metal geht noch weiter. So hatten sich etwa Metallica mit ihrer Band-Doku Some Kind of Monster (Joe Berlinger / Bruce Sinofsky, USA 2004) ganz offen als weinerlicher Altherrenverein porträtieren lassen, im selben Jahr zeigten sich auch Cannibal Corpse, die zensurgeadelte Speerspitze nekrophilen Klangsuds, auf ihrer DVD zum Album The Wretched Spawn als biedere Pantoffelhelden. Der Dokumentarfilm Heavy Metal auf dem Lande (Andreas Geiger, BRD 2006) schließlich hatte den gemütlichen, spießigen Büroalltag des weltweit größten unabhängigen Metal-Labels Nuclear Blast am Fuße der Schwäbischen Alb zum Thema. Heavy Metal, so könnte man folgern, ist damit in seine implizit modernistische Phase eingetreten: Er stellt seine eigene Gemachtheit offen zur Schau, reflektiert seine Produktionsbedingungen und bekennt sich endgültig zu dem, was er immer schon war: selbstreferenziell.

Heavy Metal als Paradessenz

In gewisser Hinsicht lässt sich Heavy Metal mit einem Bio-Apfel vergleichen, der unter gleißendem künstlichem Licht in einem Supermarkt angeboten wird. Der Apfel verspricht eine Begegnung mit Ursprünglichkeit und Authentizität innerhalb der Grenzen einer Umgebung, die diesen Versprechungen fundamental entgegen gesetzt ist.

Deshalb möchte ich Heavy Metal abschließend als Paradessenz bezeichnen, also als ein Produkt, das hochgradig widersprüchliche Eigenschaften in sich vereinigt, etwa Kaffee, der in der Werbung oftmals als ein Getränk dargestellt wird, das gleichzeitig energetisieren und beruhigen soll. Heavy Metal ermöglicht es,

auf symbolische und sublimierende Weise mit der Moderne gegen die Moderne vorzugehen – zu gehen und doch zu bleiben. Die mutmaßliche Kälte, Härte und Entfremdung der gegenwärtigen prosaischen Verhältnisse wird in ›entfremdeten‹ (sprich: verzerrten) Klängen gespiegelt, was ich weiter oben mit Adorno als ihrerseits verhärtete »Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete« eingestuft habe. Vielleicht lässt sich Heavy Metal am besten mit einem Zitat von Gilles Deleuze umschreiben, der einmal über sich selbst sagte: »Je veux sortir de la philosophie par la philosophie« (Deleuze 2009). In diesem Sinne gilt für Heavy Metal: »Laissons-nous sortir de la modernité par la modernité« – lasst uns die Moderne mit der Moderne überwinden.

Anmerungen

01► Ich differenziere dabei zwischen Heavy Metal und Metal. Unter ›Heavy Metal‹ fasse ich die klassischen Spielarten der 1970er und 80er Jahre wie NWoBHM und Bay Area-Thrash-Metal, während ›Metal‹ auch die Vielzahl der Ausdifferenzierungen seit den späten 80er Jahren und primär in den 90er Jahren mit einbezieht.

02► »Wer nicht begreift, daß sich an diesem Ausgang [dem Untergang der westlichen Zivilisation, Anm. d. As.] nichts ändern läßt, daß man man dies wollen muß oder gar nichts, daß man dies Schicksal leben oder an der Zukunft, am Leben verzweifeln muß, wer das Großartige nicht empfindet, das auch in dieser Wirksamkeit gewaltiger Intelligenzen, dieser Energie und Disziplin metallharter Naturen, diesem Kampf mit den kältesten, abstraktesten Mitteln liegt, wer mit dem Idealismus eines Provinzialen herumgeht und den Lebensstil verflossener Zeiten sucht, der muß es aufgeben, Geschichte verstehen, Geschichte durchleben, Geschichte schaffen zu wollen« (Spengler 2007, 51).

03► Vgl. dazu auch den Beitrag von Christian Heinisch in diesem Band

04► [http://www.blackmetal.at/interviews/cirithgorgor.html]; letzter Abruf 02.02.2011

05► »Kulturkritik hat es heute schwerer als früher. Sie wirkt veraltet. Nicht, weil das, was sie kritisierte, verschwunden ist, sondern auch weil die sich demokratisch verstehende Gesellschaft eine Dauerkritik fördert und weil deren Diskurs-Reglementierungen dazu drängen, das Kritisierte zu segmentieren. Das einzeln Kritisierte erscheint so nicht mehr als Ausweis für einen allgemeinen Zerfall, sondern es gerät in isolierter Bestimmtheit zum reformfähigen Einzelphänomen. Satt kulturkritischer Universalkritik produziert dies eine ubiquitäre Partialkritik« (Bollenbeck 2007, 273).

Jan Leichsenring

»Wir fordern das Unmögliche.« Zur Formulierung und Funktion antimoderner Topoi in einigen Metal-Subgenres

Einleitung

»If you listen to BM, but you don't know what phase the moon is in, or what wild flowers are blooming then you have failed.«
– Wolves in the Throne Room◀01

Betrachtet man ausschließlich solche Metal-Bands, die besonders populär und medial präsent sind, könnte man zu der Auffassung gelangen, die Metal-Subkultur sei ein besonders ironisches und politikfernes Phänomen, in dem viel Wert auf das gemeinsame Erleben der Musik auf Festivals gelegt wird, während denen Musiker und Hörer extrovertiert ihre Szene feiern. Beschäftigt man sich jedoch näher mit Metal, mag es überraschen, in dieser originär modernen Musikrichtung antimoderne Inhalte zu finden. In einigen Subgenres wird eine Haltung der Innerlichkeit, der Naturverbundenheit und der Abwendung von modernen Lebensweisen zelebriert, die dem Metal-Mainstream teilweise diametral entgegensteht. Im Folgenden werden einzelne Strömungen dieser Genres, die sich wesentlich seit Anfang der 1990er Jahre ausdifferenzierten, auf Anliegen, Strategien und Funktionsweisen ihrer Bedeutungsproduktion bezüglich antimoderner Topoi hin befragt und in ihrer Genese dargestellt. ›Moderne‹ verwende ich als Titelwort für Modernisierungsprozesse, die nicht notwendig gekoppelt sind, aber in der westlichen Moderne gemeinsam auftreten und insofern im prototypischen Modernebegriff enthalten sind. Abgrenzen lassen sich 1) *Rationalisierung* als Fixierung auf das Empirische im Allgemeinen sowie auf den Gegenstandsbereich und die Ergebnisse der Naturwissenschaften im Besonderen. Wie bei solchen Großbegriffen üblich, sind auch die Ränder des Rationalitätsbegriffs unscharf. Festhalten lässt sich aber, dass zum Beispiel der Geisterglaube aus moderner Sicht irrational oder vorrational ist. 2) *Urbanisierung* als die Verdichtung und Vergrößerung von Städten sowie der Ausbreitung städtischer Lebensweisen und Tätigkeiten in ländlichen Räumen. Tendenziell werden Städte dabei als zeitgemäß und fortschrittlich, Dörfer hingegen als rückständig und überholt betrachtet. 3) *Technisierung* als einen enormen Entwicklungsschub der Technologie und als Bedeutungssteigerung der Rolle, die der Technik im Öffentlichen und Privaten

zukommt. 4) *Säkularisierung a*ls die weitgehende Trennung von Politischem und Religiösem, der auch ein Bedeutungsverlust des Religiösen im Privaten entsprechen kann. 5) Verbreitung eines *Fortschrittsglaubens* als der Erwartung, die Lebensverhältnisse würden sich insbesondere durch materielle Errungenschaften unbegrenzt und quasi selbstläufig verbessern. Gegen diese Modernisierungsprozesse lässt sich eine ablehnende Haltung besonders in einigen Metal-Subgenres feststellen, die als Black-, Pagan- und Dark Metal zu kategorisieren sind und die ich im Folgenden salopp unter dem Begriff ›Düstermetal‹ zusammenfasse. Das bedeutet nicht, diese Stile seien zur Gänze antimodern oder die in ihnen vorgebrachte Modernekritik bezöge sich stets gleichermaßen auf alle fünf genannten Modernisierungsprozesse.

In den verschiedenen Metal-Genres fand sich frühzeitig eine Hinwendung zum Mythischen, Irrationalen, Unvordenklichen. Vereinzelt lässt sich dieses Interesse schon in den Vorläufern des Heavy Metal feststellen, zum Beispiel bei der Band Led Zeppelin, die in den 1970er Jahren ein gewisses Faible für das Okkulte zeigte (vgl. Böttger 2006, 23.). Im Heavy Metal selbst hielt rasch eine Tendenz zu Fantasythemen Einzug. So präsentierten sich Manowar Anfang der 1980er Jahre im Stile der Barbarenästhetik der *low fantasy*, wie sie zu dieser Zeit durch den ersten Conan-Film geprägt wurde.◂**02** Sie entwarfen damit das Bild einer archaischen ›weißen‹ Männlichkeit als eines schlichten Fantasy-Kriegertums, das sich gegen die Komplexität einer modernen Welt stellen ließ und das sich in abgewandelter Form noch heute in der Darstellung von Metal-Bands findet. Noch Anfang der 1980er Jahre setzte, einhergehend mit einer musikalischen Ausdifferenzierung des Metals in unterschiedliche Stil- und Genreformen, eine Tendenz zu ikonographisch und textlich betont düsteren, auch ›satanistischen‹ Gestaltungsmitteln ein.◂**03** Dominierten im Heavy Metal der späten 70er und frühen 80er Jahre Texte über Themen wie Motorräder, Krieg und die Selbstwahrnehmung der Metal-Musiker◂**04**, grenzten sich davon bald schon Bands wie Venom, Hellhammer und Mercyful Fate ab, indem sie sich zumindest vordergründig affirmativ auf Teufelsverehrung, Magie und Mythos bezogen.◂**05** Diese Themen sind als ein Irrationales oder Vorrationales ein ganz Anderes der Moderne, sie widersprechen modernen Leitvorstellungen. Waren diese Bezugnahmen bei näherem Hinsehen und Hinhören teils noch ironisch durchsetzt, so wurde hier doch erstmals ein antimoderner Impuls systematisch bedeutsam für ein ganzes Subgenre: für den sich gerade formierenden Black Metal.

Fascinosum et tremendum: Naturmotive im Düstermetal seit den 1990er Jahren

Verstärkt, in neuer Qualität und mit neuen Bezugspunkten treten antimoderne Vorstellungen seit Anfang/Mitte der 90er Jahre in den genannten Metal-Subgenres auf. Ihren Anfang nahm diese Entwicklung maßgeblich im Black Metal-Boom der frühen 90er Jahre in Skandinavien, speziell in Norwegen. Dieser, auch als zweite Generation des Black Metals◂06 bezeichnete Abschnitt der Metal-Historie, wird durch Bands eingeläutet, die sich sowohl musikalisch als auch in ihrem Auftreten deutlich von ihren Vorläufern abheben. Bereits die ersten Alben beinhalten alle wesentlichen Elemente bezüglich Musik, Ikonographie und Text, die bis heute zum Standardrepertoire des Düstermetals gehören. Musikalisch sind diese Alben weit weniger zugänglich als die zu dieser Zeit etablierten Heavy-Spielarten, sie verstießen in frappierendem Ausmaß gegen die damaligen Hörgewohnheiten.◂07 Inhaltlich wird Black Metal zwar gemeinhin mit Themen wie Misanthropie und Satanismus in Verbindung gebracht, aber die Verherrlichung des Dämonischen, Obskuren und Furchteinflößenden findet sich darin ebenso wie die Beschäftigung mit nordischen Mythologien, etwa der isländischen Edda oder der finnischen Kalevala. Gleichermaßen besingt man nebelverhangene Wälder, Winterlandschaften und das finstere Mittelalter.◂08

Auffällig ist der starke Naturbezug, der Anfang der 1990er Jahre ein Novum nicht nur in der Metal-Subkultur war und heute zu den Klischees des Düstermetals gehört: Kaum eine Black Metal-Band, die sich für ihre Bandfotos nicht schon einmal im heimischen Wald ablichten ließ; Legion ist die Zahl der Bands, die Naturmotive in die visuelle Gestaltung ihrer Veröffentlichungen einbeziehen. Wird hingegen im Black Metal und in angrenzenden Stilen die Stadt thematisiert – was nur sehr selten der Fall ist –, dann vor allem als ein Ort menschlichen Niedergangs, als ein ›apokalyptisches Babylon‹ des Verfalls und der Sinnleere.◂09 Häufig wird Natur als Inspirationsquelle genannt, ihre Darstellung weist regelmäßig Züge des Erhabenen im Sinne Edmund Burkes auf.◂10 Je nach thematischer Ausrichtung einer Band wird etwa der Winter in Bild und Text als Symbol des Lebensfeindlichen◂11 beschworen oder Motive wie der Wald, die Berge und das Meer versinnbildlichen auf Titelbildern und in Musikvideos das Archaische und Übermächtige gegenüber der modernen menschlichen Lebenswelt.◂12 Nicht selten werden Naturdarstellungen mit spirituellen Bedeutungen besetzt. So äußert der Gründer der norwegischen Black Metal-Band Alverg über das Konzept seines Musikschaffens: »Alverg ist in dem Sinne heidnisch, dass ich versuche, ›back to the roots‹ zu gehen, jenseits von Zi-

vilisation, kulturellem Erbe und den Vorfahren. Ich möchte die Essenz der Natur so darstellen, wie sie war, bevor sie von den Menschen als Ware betrachtet wurde«.◂13 Häufig insistieren die betreffenden Musiker auf dem Umstand, dass es sich beim Naturbezug nicht nur um ein künstlerisches Konzept handele, sondern um eine Haltung der Personen hinter der Musik. Kunst und Leben sollen somit nicht als voneinander getrennt verstanden werden. Wer als Musiker eine besondere Naturverbundenheit und eine Aversion gegen moderne Lebensweisen von sich behauptet, grenzt sich auf mehreren Ebenen ab. Erstens wird ein Gegensatz zur gesellschaftlichen Umwelt außerhalb der Metal-Subkultur wie auch zu Teilen dieser Subkultur selbst eröffnet, insofern hier wie dort Werte wie eine starke Naturverbundenheit und Antimodernismus nicht mehrheitsfähig sind. Zweitens positioniert man sich innerhalb des eigenen Genres, indem man die Ernsthaftigkeit des inhaltlichen Konzepts und Hintergrunds seiner Musik hervorhebt und betont, Naturmotive nicht nur aus ästhetischen Gründen zu verwenden. Zur Untermauerung dieses Anspruchs auf Authentizität werden besonders Interviews genutzt, in denen man etwa berichtet, unablässig auf Zelttouren in der norwegischen Wildnis unterwegs zu sein und keinen Führerschein zu besitzen.◂14 Einige in ihren Genres namhafte Musiker wohnen dauerhaft in abgelegenen Gebieten oder zeitweise zurückgezogen in den Wäldern und stellen ihre Ruralaffinität gerne heraus. Erheblich gewinnt derjenige an Glaubwürdigkeit, der »wie ein Einsiedler« in einer Umgebung lebt, in der es nachts »kein Licht außer dem des Mondes, keinen Laut außer dem des Windes oder den Rufen der Eulen«◂15 gibt. Dabei muss der Naturbezug nicht notwendigerweise eine große Rolle im musikalischen Schaffen der Person spielen, damit diese durch eine ländliche Lebensweise *trueness* reklamieren kann. Das Leben fernab moderner technischer Errungenschaften wird hierbei gerne in Termini der Bewährung beschrieben. Ein Musiker der norwegischen Darkthrone äußert sich folgendermaßen über seine zeitweilige Einsiedelei in einer Waldhütte:

> »Wenn du ein paar Tage allein im Wald lebst, ist das okay. Aber dann wird es dir unheimlich und du denkst über Dinge nach, zu denen du vorher nicht durchgestoßen bist. Nach ein paar Wochen glaubst du, wahnsinnig geworden zu sein, und du dringst immer tiefer in dich ein. Du hörst alles und bist für bestimmte Geräusche sensibel. Monate später normalisiert sich dein Leben wieder. Wenn du irgendwann die Adler am Himmel kreisen siehst, und du fühlst dich wie einer von ihnen, hast du es geschafft… Ich habe drei Jahre ausgehalten«.◂16

Die Betonung von Spiritualität gegenüber materiellem Wohlstand, die hierin anklingt, geht einher mit der Abwendung von typisch modernen Lebensweisen. Einem Musiker der schwedischen Band Lönndom zufolge ist die ländliche Ein-

samkeit und eine gewisse asketische Haltung gegenüber der städtischen und konsumorientierten Lebenswelt vorzuziehen, denn letztgenannte erschwere es, Fragen nach dem Sinn der eigenen Existenz zu stellen und zu beantworten.◂17 Auch dieses Sich-Zurückziehen, die innere Einkehr mit einem Zug ins Mönchstum ist eine Art des ›Ernstmachens‹, wie sie im Black Metal von Beginn an hochgehalten wurde. Anfang der 90er Jahre soll Euronymus, der damalige Mayhem-Bandleader, geäußert haben, man brauche nicht mehr Bands, sondern mehr Terroristen.◂18 In den Verbrechen, die von einigen seiner Musikerkollegen begangen wurden und denen er selbst zum Opfer fallen sollte, zeigte sich tatsächlich ein Fanatismus, der sich nicht mehr mit dem unterhaltsamen Düstermetal der 80er Jahre zufrieden gab, dessen Inhalte nicht sonderlich ernst gemeint waren. Bands, wie die oben zitierten, haben mit dieser Militanz nichts zu schaffen, teilen aber die Emphase einer starken Verbindung von Kunst und Leben.

Heimat, Brauchtum und die Suche nach dem Unvordenklichen

Die Abwendung von modernen Lebensformen verbindet sich früh mit der Suche nach dem Eigenen und Eigentlichen in Geschichte und kultureller Überlieferung. Mitte der 90er Jahre werden Konzeptalben veröffentlicht, die norwegische Trollmärchen sowie Mythen der finnischen Kalevala vertonen◂19 und damit eine Hinwendung zu romantischen Motiven, zu Märchen und Sagen einleiten, die bis heute anhält.◂20 Teilweise überschneiden sich dabei das Interesse am Übersinnlichen und das an heimatlicher Überlieferung. So behaupteten die norwegischen Ulver in einem Begleittext ihres Debüt-Albums, von der Existenz von Naturgeistern überzeugt zu sein, wie sie in den norwegischen Märchen und Sagen beschrieben werden.◂21 Die Texte dieses Albums wurden wiederum in altdänischer Sprache abgefasst, um der thematischen Ausrichtung besser zu entsprechen. Nostalgie und die Neigung zum Vormodernen werden darin bis in die sprachliche Ebene hinein abgebildet. Natürlich lässt sich nicht in jedem Fall sagen, ob oder wie stark hier zwischen einem lyrischen Ich und dem betreffenden Musiker unterschieden werden muss. Heute aber überrascht es zumindest nicht mehr, wenn sich Musiker besonders aus dem Black- und Pagan Metal über ihre Erfahrungen mit magischen Praktiken oder über ihre neuheidnische Religiosität äußern.◂22

Damit einher geht die Ausbildung typischer Ikonographien der betreffenden Genres. Ein markantes Beispiel ist die Vorliebe für den spätromantischen, nor-

Titelbild von Filosofem (Burzum 1996) unter Verwendung der Zeichnung »Op under Fjeldet toner en Lur« von Theodor Kittelsen (1900).

wegischen Maler und Zeichner Theodor Kittelsen, dessen Illustrationen von Märchen- und Sagenbüchern vielfach von Metal-Bands und von Projekten aus deren Umfeld für die Gestaltung ihrer Booklets verwendet wurden.◂**23**

Sujets dieser Zeichnungen und Gemälde sind Märchengestalten wie Trolle, Wassermänner oder die Pest als allegorische Figur, ebenso wie bäuerliche Szenen, ein vormodernes Norwegen und menschenleere Landschaften. Aber auch andere Künstler der Romantik wie John Keats oder Caspar David Friedrich hielten Einzug in den Düstermetal.◂**24** Auf die musikalische Seite wirkt sich diese Hinwendung zum Vormodernen und Fantastischen ebenfalls aus. Seit Mitte der 90er Jahre nimmt der musikalisch radikalisierte Black Metal folkloristische Anleihen sowie Elemente aus dem Ambient auf.◂**25** Regelmäßig erscheinen Nebenprojekte, die sich an Folklore und Ambient orientieren bzw. beide Genres mit Metal verbinden.◂**26** Generell werden Liedtexte in den hier behandelten Genres nicht selten in der jeweiligen Landessprache, mitunter auch in lokalen Mundarten vorgetragen. Teilweise greifen Bands traditionelle Lieder und Melodien auf und interpretieren sie neu, um den Anschluss an eine heimische Kultur zu vollziehen und zu ihrem Erhalt beizutragen◂**27**, hin und wieder nehmen Metal-Bands folklorisierende Akustikalben auf.◂**28** Das Insistieren auf das Altertümliche, auf das Unheimliche und auf Innerlichkeit führte dazu, den musikalischen Horizont über die metal-typischen ›Zutaten‹ hinaus zu erweitern. Traditionelle Instrumente werden mit dem Vormodernen assoziiert und ambiente Klanglandschaften als besonders geeignet empfunden, um die gewünschte Atmosphäre zu unterstützen. Umgekehrt wurde diese inhaltliche und musikalische Ausrichtung unter Kürzung ›spiritueller‹ Ansprüche schnell in eher massenkompatible und kommerziell erfolgreiche Formen verwandelt.◂**29** Das wiederum führt dazu, dass musikalisch ähnlich ausgerichtete Bands, die jedoch dezidiert religiöse oder anderweitig ernsthaftere Ansprüche vertreten, sich betont von solchen Bands absetzen, für die Unterhaltung im Vordergrund steht.◂**30**

Das geschieht etwa unter Bezugnahme auf lokale Traditionen oder auf Nationalgeschichte. Beispielsweise beschäftigt sich das norwegische Folkmetal-Projekt Myrkgrav ausschließlich mit heimatlichen Sagen und Geschichten, wodurch diese tradiert und somit erhalten werden sollen.◂**31** Auf der musika-

Landleben statt extrovertierter Rockerästhetik: Pressefoto des norwegischen Folkmetal-Einmannprojekts Myrkgrav.

lischen Seite findet sich dieses Interesse in der Verwendung der norwegischen Hardanger-Geige und folkloristischer Kompositionen wieder, was für das Gros der Metal-Bands unüblich ist.

Ein solches Wertschätzen des Heimatlichen und Überlieferten korreliert nicht notwendig mit bestimmten politischen Haltungen. Entgegen der im Metal üblichen Gepflogenheiten finden wir bei anderen Bands aber auch politische Aussagen und kritisierende Stellungnahmen zu historischen Entwicklungen. Antworten auf Problemstellungen der Moderne werden hierbei nicht in der Moderne gesucht, da diese als durch und durch korrumpiert wahrgenommen wird. Stattdessen zeichnet man einen vormodernen, auch mythischen Zustand und weist damit die Hoffnung auf Fortschritt durch technische Entwicklung zurück. Ein Musiker der Band Wolves in the Throne Room formuliert seine Sichtweise auf die ideellen Hintergründe des Black Metal wie folgt: »In der modernen, liberalen, demokratischen, kapitalistischen Gesellschaft fordert Black Metal die Rückkehr zu einem vormodernen Zustand. […] Unsere Musik bietet keinen Raum für ›Kompromisse‹ und Rationalität. Wir fordern das Unmögliche«.◂**32** Die Bezugnahme auf die Heimat der Band im pazifischen Nordwesten der USA erfolgt dabei vorrangig als auf eine heimatliche Landschaft, die stellvertretend für die »göttliche[.] Erde«◂**33** steht und nicht als Gegen-

satz zu einem feindlichen Fremden konstruiert wird. Zudem bringt die Band verschiedentlich ihre Verbundenheit mit der politischen Linken, mit radikalökologischen und feministischen Positionen zum Ausdruck.◂34 Ihre Modernekritik formuliert sie speziell unter dem Gesichtspunkt der ökologischen Krise, die sie im Rahmen einer szientizistischen Zivilisation für nicht zu bewältigen hält.◂35 Die Suche nach einem Unvordenklichen bewegt sich in diesen Metal-Stilen in zwei Richtungen. Einerseits wird ein spiritueller Urgrund gesucht, der nicht vom modernen Denken kontaminiert ist. Andererseits wird dieses Vorrationale vor einem Hintergrund dargestellt, der räumlich in einer romantischen Wildnis und zeitlich in einer historischen oder einer archaisch-mythischen Vergangenheit besteht.

Von anderen Protagonisten der hier behandelten Genres werden die westlichen Gesellschaften der Gegenwart als »Gesellschaften von seelenlosen Robotern« bezeichnet, es ist die Rede von der »Dekadenz der heutigen Spaßgesellschaft«◂36 und man fordert die »Revolte gegen die moderne Welt«◂37. Damit wenden sich einige Musiker nicht nur gegen Urbanität und Technizität, sondern gegen einen modernen Vernunftbegriff und schließlich gegen die politischen Systeme des Westens. In manchen Fällen kommt es weitreichender zur Überhöhung des Volkes als einer Wesenheit mit eigenen Lebensgesetzen. So verwendete die sächsische Band Andras, die gemeinhin als politisch unbedenklich gilt, folgende, pathetisch intonierte Verse im Intro eines ihrer Alben: »Ewiger Wald – Ewiges Volk. Es lebt der Baum wie du und ich, er strebt zum Raum wie du und ich. Sein ›Stirb und Werde‹ webt die Zeit, Volk steht wie Wald in Ewigkeit«.◂38 Das Sample stammt aus dem Film Ewiger Wald von 1936 (D, Hanns Springer), einem Blut-und-Boden-Streifen, in dem die Geschichte des deutschen Volkes metaphorisch als Geschichte des deutschen Waldes erzählt wird, die heilsgeschichtlich in den Nationalsozialismus mündet. Die Band selbst verliert natürlich kein Wort über die Herkunft dieses Gedichts. Wie auch immer die Motivationslage beschaffen sein mag, die dazu führt, derlei als Einstimmung auf ein Album zu verwenden, zeugt dieses Beispiel von der Offenheit gegenüber rechtsextremen Tendenzen, die an modernekritische Motive anschließen können.

Neuheidentum zwischen Ergänzung und Ablehnung der Moderne

Neuheidnische Themen werden im Black Metal seit Anfang der 90er Jahre verarbeitet, Mitte der 90er Jahre beginnt sich das Genre des Pagan Metal auch musikalisch abzuspalten.◂39 Im heutigen Pagan Metal begegnet man häufig einer vorrangig auf Unterhaltung ausgerichteten Beschäftigung mit Germanen, Kelten, Wikingern und heidnischer Mythologie.◂40

Kettenhemden, Leinenwämser: Pressefoto der finnischen Pagan-Metal-Band Ensiferum. Hier geht es eher um Unterhaltung denn um heidnische Religiosität.

Demgegenüber finden wir jedoch im Pagan Metal auch eine betont spirituelle Einstellung, die Modernekritik aus einem religiösen Blickwinkel formuliert. Beklagt wird etwa der Konsumismus moderner Gesellschaften, die schnelllebige und oberflächliche Bedürfnisse generieren. In diesen Phänomenen einer technisierten Lebensform erscheint dem Bandleader von Drautran speziell die westliche Welt als homogene Einheit gleichermaßen selbstvergessener Menschen: »Luck and fulfilment have become synonyms to cars, reputation and success on work. Materialism is all that matters. The Western life-style is focussing so much on the perishable and glittering, not the immortal and amaranthine, it's frightening.«◂41 Diese Diagnose einer ökonomisierten »Gleichschaltung«◂42 leitet zu einer Kritik am Atheismus und an einem säkularisierten Alltag über, in denen Sinnfragen randständig seien und die für eine als krisenhaft wahrgenommene Moderne mitverantwortlich gemacht werden.◂43 Die Stoßrichtung dieser Kritik ist jedoch nicht zur Gänze antimodern, beispielsweise werden Individualität und Religionsfreiheit als hohe Güter betrachtet.◂44 Ebenso werden rechtsextreme Positionen abgelehnt, die sich im Metal durchaus finden lassen. Die Rede ist hierbei von einer »parasitic infiltration of fascism and racism in Extreme Metal.«◂45

Die Haltungen von Musikern und Hörern des Pagan Metal, die sich selbst als Neuheiden verstehen, divergieren gegenüber anderen Religionen. Regelmäßig werden besonders Monotheismen für ihre Absolutheitsansprüche kritisiert. Mitunter wird dann konsequent die eigene Entscheidung für das Heidentum als »Geschmackssache«◂46 verstanden und somit kein Überlegenheitsanspruch gegenüber anderen Religionen erhoben. Andererseits wird von einigen Protagonisten und Szenegängern ihre Vorstellung eines Heidentums als

»Wahrheit hinter den Lügen«◂47 ausgegeben, als wahre Religion unter Scheinreligionen. Unter jenen, die ihr Neuheidentum als wahre Religion vertreten, kursieren teilweise Vorstellungen von Heidentum als arteigener Religion, d.h. es wird behauptet, ein kulturelles Bewusstsein sei durch physische Gegebenheiten bestimmt. Eine Vorstellung also, die gemein hin als völkisch oder rassistisch bezeichnet wird. Als Beispiel mag eine Textpassage der brandenburgischen Band Riger dienen:

> »Mag alles Dich auch trügen mit Lug und falschem Schein, eins wird Dich nie belügen, horch tief in Dich hinein. Vernimm des Blutes Stimme, die ewig wach und wahr, dann wirst Du Wege finden, arteigen grad' und klar. Es werden Hass und Zwietracht wie Spreu im Wind verweh'n und herrlich aus den Trümmern wird neu das Land ersteh'n.«◂48

Trotz derartiger biologistischer Aussagen streiten Bands wie Riger ab, Rechtsextremisten zu sein. Möglicherweise sind einigen Musikern die Implikationen ihrer Aussagen tatsächlich nicht bewusst. Solche diffusen völkischen Gesinnungen sind leicht anschlussfähig für Rechtsextreme, die hierbei ein semantisch-semiotisches Feld nutzen, das vielerlei Verbindungen zu dem der Faschismen herstellt. So werden T-Shirts mit Aufdrucken in Frakturschrift wie »Wotan mit uns« (in Anlehnung an das bekannte »Gott mit uns« auf den Gürtelschnallen der Wehrmacht) als heidnisches Accessoire verkauft.◂49 Die Übergänge hin zu rechtsextremen Positionen im Metal sind dementsprechend fließend.

Schwarze Sonne, stählerne Romantik: Neonazis im Metal

Auch Neonazis haben den Metal für sich entdeckt, wobei der NSBM (*national socialist black metal*), der sich seit Mitte/Ende der 90er Jahre herausbildete, die zahlenmäßig stärkste Fraktion darstellt.◂50 Dieser ist typischerweise weniger an der technokratischen Seite und der Technikbegeisterung der Faschismen interessiert, sondern an der irrationalen Rückbindung ans Mythische, an antiurbanen Vorstellungen von Blut und Boden, wie sie etwa von Alfred Rosenberg und Julius Evola vertreten wurden. Weit verbreitet ist die Bezugnahme auf eine vermeintlich spirituelle Seite des Faschismus, die mit heidnischen und magischen Vorstellungen in Verbindung gebracht wird. Besonders Teile der SS und die Organisation Ahnenerbe werden als eine heidnische Gemeinschaft aufgefasst, die in Schulungszentren wie der westfälischen Wewelsburg magische Rituale durchgeführt haben soll.◂51 Entsprechende Schlagworte wie ›Ahnenerbe‹◂52 werden in Texte und Titel eingestreut oder man benennt seine Band gleich nach der NS-Schulungsstätte ›Vogelsang‹. Hitlerdeutschland er-

scheint mithin als ein heidnischer Gottesstaat mit einer mystisch erleuchteten Führungskaste, die Waffen-SS als eine »Armee aus Gotteskriegern, welche ihr Leben dem Dienst an Wotan geweiht haben und unter seinem Kommando stehen«◂53. Hitler wird somit zum Vertreter Wotans auf Erden erklärt, während die Moderne als Effekt einer jüdisch-christlichen Strategie zur kulturellen und ökonomischen Unterwerfung Europas dargestellt wird.◂54 Nazi-Bands prophezeien das Erwachen eines germanischen Bewusstseins und eines neuen Zeitalters nach ihrem Geschmack und behaupten dabei rassisch bedingte Anlagen zu bestimmten Verhaltensweisen. Dergestalt verankerte, letzte Gewissheiten sind intersubjektiver Reflexion entzogen und sollen unverrückbare Orientierung bieten, die zugleich Religion und Sozialordnung umfasst. Von der säkularen Politik der Gegenwart soll der nordische Mensch durch eine arteigene Religion erlöst werden; an die Stelle von Diskurs und Begründung werden Intuition und Offenbarung als letzte Maßstäbe gesetzt. Die dafür notwendigen Erweckungserlebnisse verspricht sich die nordrhein-westfälische Band Halgadom aus den esoterischen Sphären eines biologisch vererbten Wissens; das Blut nämlich trage »Gedächtnis durch die Zeit«◂55 und verbinde Menschen spirituell mit ihren Ahnen.

Das antirationale Moment solcher Mystizismen wird im Nazi-Metal regelmäßig mit der Konkretisierung von Gewaltfantasien verbunden. Während andere Rechtsextreme häufig den Holocaust leugnen, seine Ausmaße kleinrechnen wollen oder ihn als einen Gewaltexzess unter vielen darstellen, wird im NSBM der Holocaust gerechtfertigt. Das geschieht teils offen, teils in Andeutungen.◂56 Wiederholt begegnet uns die Vermengung von Gewaltverherrlichung, Heidentum und Antisemitismus, so etwa bei der französischen NSBM-Gruppe Ad Hominem: »We the soldiers of Wotan, we spread terror and spill blood. By mjollnir we will crush weakness. Thus will begin our reign«.◂57 »The jewish corporation will be savagely devoured eternally«.◂58 Die Täter der nationalsozialistischen Völkermorde werden zu heidnischen Kriegern stilisiert, Gewalt wird zum Gottesdienst erklärt. Damit wird eine Gemengelage deutlich, die in der romantischen Hochwertung des Intuitiven mit einhergehender Ablehnung rationaler, allgemein einsichtiger Begründungen wurzelt. Hinzu kommen religiöse Rechtfertigungen rechtsextremer Sittlichkeitsvorstellungen, die schließlich in die Pflicht zur Gewaltausübung münden, indem eine romantische Versöhnung von Einzelnen, Gemeinschaft und Natur über eine zeitlose, ›natürliche‹ Ordnung hergestellt werden soll, in die Menschen sich einzufügen haben. Letztlich sehen Musiker des NSBM im Nationalsozialismus das, was Goebbels als Merkmal einer reichsdeutschen Befindlichkeit behauptete: Eine stählerne Romantik (vgl. Heiber 1971, 137).

Resümee

Antimoderne Topoi dienen im Metal einem doppelten Abgrenzungsverhältnis zu anderen Metal-Genres und zu kulturellen Formationen außerhalb des Metals, ohne dass sich das Interesse am Antimodernen auf diese Abgrenzungsfunktion reduzieren ließe. Die spezifische Bedeutungsproduktion kann sich auf alle Ebenen von der Musik über die grafische Gestaltung der Tonträger bis hin zum persönlichen Auftreten der Musiker erstrecken, sie bildet ein Beispiel für Metal als Gesamtkunstwerk. Dabei wird überwiegend keine Totalkritik an der Moderne formuliert, sondern ein Ergänzungsverhältnis angenommen. So sind etwa die Hochwertung von Sagen und Märchen ebenso wie eine neuheidnische Religiosität mit der Bejahung sozialer und politischer Errungenschaften der Moderne vereinbar. Die Abfolge der Beispiele dieses Artikels soll deshalb keine schiefe Ebene suggerieren, auf der man von der Begeisterung für heimatliche Überlieferungen erst zum politischen Konservatismus und schließlich zu völkisch-rassistischen Positionen abgleiten müsste. Wohl aber besteht eine Wahlverwandtschaft zum Beispiel zwischen romantischen und völkischen Inhalten, weil der utopische Überschuss, der in der Beschäftigung mit dem romantisch gedachten Vormodernen generiert wird, sei es fiktionaler oder historisch realer Natur, ›retrogardistisch‹ in einer gewesenen Sozialordnung verortet werden kann, aber nicht muss. Teilweise wird dieser Gefahr, die bis zum Einnehmen neonazistischer Positionen reicht, innerhalb des Metal-Universums unkritisch oder im Geiste eines ›anything goes‹ begegnet. Diese problematischen Punkte sollten jedoch nicht den Blick darauf verstellen, in welchem Maße sich antimoderne Elemente im Metal während der letzten beiden Jahrzehnte als ästhetisch innovativ und produktiv erwiesen.

Anmerkungen

01► [www.nocturnalcult.com/WITTRint.htm]; eingesehen am 7.5.2010; »BM« steht für Black Metal)

02► Siehe das Cover von Into Glory Ride. (Manowar 1983). Vgl. dazu die damals populäre Darstellung des Kriegers einer mythischen Vorzeit im Film Conan der Barbar (John Milius 1982). Die im vorliegenden Artikel angeführten Cover können unter [www.metal-archives.com] betrachtet werden.

03► Vgl. die Teufelsabbildungen auf den Titelbildern von Welcome to Hell (Venom 1981); Don't Break the Oath (Mercyful Fate 1984); Apocalyptic Raids (Hellhammer 1984).

04► Vgl. die damaligen Veröffentlichungen von Manowar, Saxon, Judas Priest und Iron Maiden.

05► Vgl. die Veröffentlichungen von Venom, Hellhammer/Celtic Frost, Mercyful Fate und Bathory von 1981-1987.

06► Protagonisten der ersten Black-Metal-Generation sind Bands wie Venom und Mercyful Fate, die aber musikalisch noch weitaus konventioneller vorgingen als solche der zweiten Generation wie Darkthrone, Satyricon und Burzum. Eine musikalische Schnittstelle zwischen beiden bildet Bathory.

07► Man vergleiche bekannte Heavy Metal-Alben wie Painkiller (Judas Priest 1990) und Fear of the Dark (Iron Maiden 1992) mit A blaze in the northern sky (Darkthrone 1992), einer der ›Gründungsaufnahmen‹ des Black Metal.

08► Vgl. A Blaze in the Northern Sky (Darkthrone 1992); Yggdrasil (Enslaved 1992); Dark Medieval Times (Satyricon 1994).

09► Vgl. Ruines Humaines (Amesoeurs 2006); Anti-Urban (Drudkh 2007); Îsern Himel (Lantlôs 2008).

10► »Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.« Burke 1865, 110.

11► Vgl. And the Forests Dream Eternally (Behemoth 1994); Nord (Setherial 1996); melancholie² (ColdWorld 2008).

12► Vgl. Source of Origin (December Moon 1996); Frost (Enslaved 1994); Nordavind (Storm 1993); Siehe auch das Musikvideo zum Lied »Vazduh« von Negurâ Bunget (2002).

13► Pagan Fire 2 (2008), S. 76f.

14► So die Selbstcharakterisierung von Fenriz (Darkthrone) im Metal Mirror 38 (2010), S. 8f.

15► Loïc Cellier von den Paganmetallern Belenos in Rauhnacht 1 (2007), S. 17. Diese Haltung findet sich kulturübergreifend in den betreffenden Stilen, wie das pakistanische Black-Metal-Projekt Taarma zeigt: »Ich hasse die Stadt. Deshalb halte ich mich meistens im Land meiner Ahnen auf, der Zhob-Region entlang der afghanisch-pakistanischen Grenze. Dort gibt es

nur das Land und die schweigenden Berge, die das Tal behüten« ebd.. S. 23.

16► Nocturno Culto (Darkthrone) im Rock Hard 173 (2001), S. 101. Nocturno Culto präsentiert sich als »Waldmensch« (Rock Hard), ohne dass das Naturmotiv bei seiner Hauptband Darkthrone eine größere Rolle spielt. Siehe auch die »True Norwegian Black Metal«-Videodokumentation (2007, [www.vbs.tv]) über Gaahl (ehemaliger Fronter von Gorgoroth, heute tätig u.a. bei Trelldom und Wardruna), in der dieser seine selbstgenügsame und ländliche Lebensweise veranschaulicht. Gaahl ist mit seinem Engagement bei Wardruna in einem magisch-heidnischen Ambientprojekt aktiv, wodurch persönliches Image und inhaltliche Ausrichtung der Band sinnfällig verschränkt werden.

17► Vgl. Mørkeskye 12/Sounds Under the Surface 5 (2008), S. 226.

18► Vgl. Booklet von Nordic Metal. A Tribute to Euronymus (V.A. 1995), o.S.

19► Bergtatt. Et Eeventyr I 5 Capitler (Ulver 1995); Bergtagen (Otyg 1995); Tales from the Thousand Lakes (Amorphis 1994).

20► Vgl. Soria Moria Slott (Dismal Euphony 1996); Throndt (Throndt 2005); ...Of Old Wisdom (Andras 2005); sowie die Diskographien von Otyg und Empyrium.

21► »Ulver is an honest Rendition of Feelings & Thoughts directed towards the Demonick Powers and the Darkness of the Nighte. We hold strong Convicktions that Beings exist that appear in other Shapes and under different Circumstances than those we Humans are generally accustomed to«. Beiblatt in The Trilogie - Three Journeyes Through the Norwegian Netherworlde (Ulver 1997). Diese LP-Box versammelt die drei zwischen 1995 und 1997 erschienenen Ulver-Alben. Der zitierte Text stammt ursprünglich aus dem Booklet des Bergtatt-Albums von 1995, wo er in Altdänisch abgedruckt war.

22► Vgl. Interview mit Skyforger in Mørkeskye 8 (2003), S. 23; Interview mit Negurâ Bunget in Mørkeskye 10 (2004), S. 9; Interview mit Martin Walkyier in Pagan Herald 3 (2009), S. 88-95. Vgl. Böttger (2006), S. 23 f zum Okkulten im Schaffen von Bands wie Morbid Angel, Therion und Amorphis.

23► Vgl. Fjelltronen (Wongraven 1994); Hvis lyset tar oss (Burzum 1994); Filosofem (Burzum 1996); Bergtagen (Otyg 1995); Sagovindars Boning (Otyg 1999); Where at night the woodgrouse plays (Empyrium 1999).

24► Vgl. Der Wanderer über dem Nebelmeer (V.A. 2010); *Wanderer above the sea of fog*, auf: Black Cascade (Wolves in the Throne Room 2009); *Thou, whose face hath felt the winter's wind*, auf: Poems to the Wretched Hearts (Sun of the Sleepless 1999). Das dem letztgenannten Lied zugrunde liegende Gedicht stammt von John Keats.

25► Ambient ist eine zumeist elektronische Musik, bei der sphärische, sanfte und langgezogene Klänge dominieren und die eher selten klassischen Kompositionsstrukturen folgt. Rhythmus und Perkussion stehen bei der Ambient-Musik häufig im Hintergrund oder sind überhaupt nicht vorhanden, teilweise werden Feldaufnahmen eingebunden. Metal-Alben mit Einflüssen aus Folklore und Ambient sind etwa Dark Medieval Times (Satyricon 1994): Bergtatt (Ulver 1995); Hvis lyset tar oss (Burzum 1994); Vîrstele Pâmîntului. (Negurâ Bunget

2010).

26► Vgl. Vinterskugge (Isengard 1994); Fjelltronen (Wongraven 1994); Nordavind (Storm 1993). Die genannten Bands bzw. Projekte bestanden aus Musikern der norwegischen Black Metal-Bands Darkthrone, Satyricon und Emperor sowie der Gothic-Doom-Metal-Band The 3rd and the Mortal.

27► Vgl. die Mundarttexte auf Split-LP (Lunar Aurora/Paysage d'Hiver 2002); vgl. die Volksliedinterpretationen auf Zobena Dziesma (Skyforger 2003) und auf Nordavind (Storm 1993). Die Texte der beiden letztgenannten Alben werden ebenfalls in der jeweiligen Muttersprache vorgetragen.

28► Vgl. Kveldssanger (Ulver 1996); Origin (Borknagar 2006); Tristheim (Hel 2006).

29► Speziell durch den partytauglichen Humppa-Metal von Bands wie Finntroll, Korpiklaani und Ensiferum, die u.a. Polka-Elemente verarbeiten.

30►»Wenn ich mir die heutige Pagan- und Viking Metal-Szene anschaue, ist nichts mehr wie früher. Viele Bands, die ich angetestet habe, stoßen mich ab«. Einherjer-Interview in Pagan Fire 2 (2008), S. 9. »Primordial is art; it's not entertainment«. Primordial-Interview in Mørkeskye 12/Sounds Under the Surface 5 (2008), S. 306. »I am pissed off by 90% of its [the Pagan Metal's] representatives with their triviality, superficiality, dullness, their (inflationary) resemblance and overall transfiguration of history, myths and ancestry«. Drautran-Interview in Mørkeskye 12/Sounds Under the Surface 5 (2008), S. 266.

31► Vgl. Myrkgrav-Interview in Hammerheart 1 (2007), S. 26-28; Trollskau, Skrømt Og Kølabrenning (Myrkgrav 2006).

32► Rauhnacht 1 (2007), S. 7f.

33► Rauhnacht 1 (2007), S. 8.

34► Vgl. [www.metal-archives.com/band.php?id=35741]; eingesehen am 22.05.2010)

35► Vgl. Rauhnacht 1 (2007), S. 7f.

36► Interview mit dem Herausgeber des Minutum-Mundum-Fanzines in Nebelmond 3 (2006), S. 63, 61.

37► Interview mit Deathgate Arkanum in Nebelmond 3 (2006), S. 83. Das Zitat bezieht sich auf den Titel eines Buches von Julius Evola, eines Faschismus-Vordenkers und Okkultisten.

38► Intro, auf: ...Of Old Wisdom (Andras 2005).

39► Zu den maßgeblichen frühen Alben zählen: hammerheart(Bathory 1990); Vikingligr Veldi (Enslaved 1994); Heart of the Ages (In the Woods... 1995).

40► Für einen Überblick siehe das Dossier zum Pagan Metal auf [www.jugendszenen.com].

41► Drautran-Interview in Mørkeskye 12/Sounds Under the Surface 5 (2008), S. 264.

42► Ebd. (Im Original deutsch.)

43► Vgl. ebd., S. 265f.

44► Vgl. ebd, S. 264, 273.

45► Ebd., S. 270.

46► Helrunar-Interview in Rauhnacht 1 (2007), S. 5.

47► Falkenbach-Interview in Monumental 1 (1997), S. 19.

48► Des Blutes Stimme, auf: Des Blutes Stimme (Riger 2003).

49► Zu sehen bspw. in der ARD-Sendung Polylux vom 27.4.2006. Darin wird über das Ragnarök-Festival berichtet, die größte deutsche Pagan-Metal-Veranstaltung.

50► Ausführlich zum Thema NSBM vgl. Dornbusch /Killguss 2007

51► Zu rechter Esoterik vgl. Sünner 2006. »Schwarze Sonne« bezieht sich auf ein Fußbodenmosaik in der Wewelsburg. Neonazis verwenden das dort dargestellte Symbol als Erkennungszeichen.

52► Ahnenerbe (Bilskirnir 2004).

53► Booklet von Asgardsrei (Absurd 1999), o.S.

54►»Mass worship of the golden idols of Yahweh, a tribute to their lords of jerusalem and wall street. Poison of modernity!« *Poison of modernity* auf: Bloosworn (Der Stürmer 2008). Vgl. *Europa – When Zion rules this world* auf: Les Lauriers sont coupés (Crux Dissimulata 2005).

55► *Mysterium des Blutes* auf: Wille : Tatkraft : Potential (Halgadom 2009).

56► Siehe Titel wie *Auschwitz rules* auf: Planet Zog - The End. (Ad Hominem 2002). »Zog« steht für »zionist-occupied government«, ein Schlagwort der Neonaziszene, mit dem der Glaube an eine jüdische Weltverschwörung signalisiert wird.

57► Soldiers of Wotan, auf: Planet Zog – The End... For a New World (Ad Hominem 2008). Mjöllnir ist der Hammer des altnordischen Donnergottes Thor.

58► Wolf Power, ebd..

Rolf F. Nohr

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

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

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

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

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

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

Das Ende der großen Erzählungen

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

len Argumente der postmodernen Debatte aufzurollen. Prägend für die Debatte ist sicherlich das 1979 erstveröffentlichte Buch *Das postmoderne Wissen* (2006) von Jean-François Lyotard. Hier beschäftigt sich der Philosoph mit dem Wissen in ›postindustriellen Gesellschaften‹ und konstatiert fundamental das »Ende der großen Erzählungen«. Nicht weniger als die großen und fundamentalen Geltungsansprüche, die sogenannten Metaerzählungen der Moderne (Rationalismus, Letztbegründungen, Hermeneutik des Sinns,…), kommen zum Ende. An die Stelle homogener Welterklärungsmuster,◂2 denen alle eine Tendenz zur Betonung des Allgemeinen unter Vernachlässigung des Subjekts unterstellt wird, treten die pluralen, heterogenen und vielzählig zersplitterten Mikroerzählungen, die nicht mehr auf den großen Weltentwurf zielen, sondern als Sprachspiele und irrationale Versatzstücke nur noch um das Subjekt, den Einzelnen kreisen. Kurz gesagt: Wo in der Moderne die Sicherheit gegenüber der Welt in einem homogenen und starken Glauben an die konsensuell ausgehandelte Letzterklärbarkeit der Dinge lag, entsteht in der Postmoderne die Sicherheit des Subjekts in der Konstruktion einer individuellen Welterklärung aus einem selbstgebauten Geflecht nicht miteinander zu vereinbarender unterschiedlicher Wahrheitsbegriffe.

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

Eat the Rich
(Rock'n'Roll, Motörhead 1987)

They say music is the food of love,
Let's see if you're hungry enough,
Take a bite, take another, just like a good boy would…
Get a sweet thing on the side,
Home cooking, homicide,
Side order, could be your daughter,
Finger licking good…

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

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

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

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

Das Ende des Subjekts

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tung‹ zu verstehen ist, sondern eine Wahrnehmungs- und Erkenntnisposition der ›Wahrhaftigkeit‹◂22 markiert, die – trotz aller möglicher Ironisierung und unangemessener Aneignung – *Distanzierung* und *Dekontextualisierung* als Wesenszüge in sich trägt. Deutlich wird dies als ›Subversion‹ und ›Entmystifizierung von Wissen‹ in den Momenten, in denen die Metal-Kultur gegen Formationen etablierten (›kanonisierten‹) Wissens agiert und dekonstruktiv wird. Mehrere tausend Menschen zu erleben, die bei einen Song über Josef Mengle (*Angel of Death*, Reign in Blood, Slayer 1986) ohne politisch korrekte Distanzierungsnomenklatur im Text ekstatisch Ausagieren ist eine deutliche Erfahrung der ›Auflösung des Kanons‹. Wie kann es aber sein, dass Textzeilen, die einen Verbrecher gegen die Menschlichkeit normativ nicht eben als solchen bezeichnen (»Monarch to the kingdom of the dead« ;»sadist of the noblest blood«), als Beleg für die Postmodernität eines pluralisierten und eklektischen Subjektentwurfs angeführt werden können? Weil Slayer nicht wirklich Josef Mengele, Auschwitz und den Genozid meinen, sondern Zeichen, die dies einmal bedeutet haben, benutzt um etwas anderes auszudrücken. Nicht der billige Tabubruch oder die Aufmerksamkeit produzierende Provokation ist Ziel des Songs, sondern ein sehr wohl (im besten Sinne: selbst-)bewußtes und auch konsequentes ›Spiel‹ mit dem Zeichensystem ›Mengele‹ – bei dem das Zeichen aber nicht mehr eindeutig und ausschließlich eine Referenz auf ein (und *nur* ein) Objekt zulässt, sondern zuallererst auf sich selbst verweist und somit in den Aussagekosmos Slayers zurückverweist. Ein Todesengel ist ein Todesengel ist ein Todesengel. Und Slayer sind keine Band, die Lieder ›mit Botschaft‹ schreiben, sondern ein musikalisches Konzept, dass sich eines ausgewählten und klar abgezirkelten Zeichenkorpus bedient, der ein kohärentes und in sich geschlossenes Bedeutungssystem aufruft, das erst im zweiten Schritt auf Welt, Geschichte und Geschehnis verweist – im ersten Schritt aber zunächst nur auf sich (also den Thrash- und Death Metal und seinen Zeichenkosmos).

Repräsentationsordnungen

To Sing a Metal Song
(Tribe Of Force, Van Canto 2010)

Rakatak rakatak
Rabbadam-doo-doo, rabbadam-doo-doo
Riddly diddly? dum dum dum du-du-du dum dum

Eine verallgemeinernde Lesweise der Repräsentations- und Zeichenordnungen der Moderne geht davon aus, dass die Bilder, Texte und Repräsentationen hier erfahrungsgestützt sind.◂23 Die Lebenswelt des Subjekts gebiert dessen Ausdruck der Welt, seine Ästhetik. Let There be Rock (AC/DC, 1977) ist als Kampfruf in diesem Sinne

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

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

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

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

Das Politische

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

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

Transmodernität

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

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen

01► Vgl. hierzu auch Köhler 1998 .

02► Beispielsweise Gott, Subjekt, Vernunft, kritischer Rationalismus, Marxismus, Psychoanalyse usf.

03► Einschränkend muss darauf hingeweisen werden, dass der Song für den gleichnamigen Film (Eat the Rich, Peter Richardson, GB 1987) entstanden ist und daher im Ton auf eine ironischer, etwas subversive und auch etwas geschmacklose Komödie abzielt. Dennoch fällt der Song nicht wirklich aus dem Motörhead-Universum.

04► S. dazu auch die filmische Dokumentation Lemmy (Olliver /Oshowski, USA 2010).

05► »Beim Kasus Motörhead weiß man nun gar nicht genau, was einem mehr Überdruß bereitet, die musikalische oder die begleitende musikjournalistische Redundanz. Denn wie oft hat man das schon gelesen oder sogar selbst geschrieben. Lemmy & Co sind eine Marke, die was verbürgt. Die man kauft, weil man genau das und nichts anderes will – bzw. weil man das will, was ihr als Konnotat anhaftet […]« (Schäfer 2008, 52).

06► Aus der Perspektive der Moderne ist davon auszugehen, dass das Subjekt in seiner Veranschlagung als empirischem Ich, als kulturell und historisch zentraler Entität in der uns heute nachvollziehbaren Form der Sinnstiftung überhaupt erst eine Erfindung der Moderne ist. Ein vormodernes Ich, das (zumindest in der Eigenwahrnehmung) jenseits der politischen und sinnstiftenden Größen von Regierung, Deutungsmacht, Hegemonie oder Repression existiert, scheint uns heute ›undenkbar‹.

07► Was als These zumindest insofern Sinn macht, als sich in den Gründungsmythen des NWoBHM kontinuierlich die Erzählung des englischen Industriearbeiters als wesentlichem Bezugsystem für die Metal-Werdung wiederfindet (vgl. bspw. Osbourne / Ayres 2009).

08► Ohne die Abgrenzungspolitik von Punk vs. Metal zu weit treiben zu wollen, so wäre an diesem Punkt doch zu konstatieren, das (in einer unterdifferenzierten, radikalen vereinfachten Leseweise) das Subjekt-Konzept des Punk ein grundsätzlich nihilistisches und auf Selbstzerstörung zulaufendes ist. Der Pogo-Tänzer prügelt in einem masochistischen Akt die verhasste Regierung aus seinem Körper, der Metal-Tänzer schüttelt sein Gehirn in einen Trance-Zustand der De-Rationalisierung.

09► »Das futuristisches Manifest« von Filippo Tommaso Marinetti, veröffentlicht am 20. 2. 1909 in *Le Figaro* (zit. nach Schmidt-Bergmann 1993,77f).

10► »DADAistisches Manifest«, Flugblatt, Berlin 1918 (zit. nach Riha/Schäfer 1994, 63).

11► Diese »Technologien des Selbst« (Foucault 1993) sind Prozesses der subjektiven Selbstinterpretation und Praktiken des Selbstverstehens. Dabei ging es Foucault um »Formen, in denen das Individuum auf sich selbst einwirkt« (ebd., 27) beziehungsweise, wie kulturelle Gegebenheiten darauf Einfluss haben, wie das Subjekt eine bestimmte Einstellung zu seiner Ethik, zu seiner Transzendenz und zu seinem Körper gewinnt.

12► »Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus« (Adorno/

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

13► Vgl. dazu auch den Beitrag von Tobias Winnerling in diesem Band.

14► Ein im beschriebenen Sinne hochambivalentes Portrait des Labels Nuclear Blast zeichnet der Film Heavy Metal auf dem Lande von Andreas Geiger (BRD 2006).

15► Der Reiz des Wacken-Open-Airs ist es Tiamat, Mambo Kurt, Slayer und Iron Maiden binnen dreier Tage hören zu können und das von der International Concert Service GmbH (zu deren Unternehmensgruppe auch das Label Wacken Records und der Mailorderversand Metaltix gehört) organisierte Festival nicht als kommerzielles Großereignis wahrzunehmen, sondern als zentrale Sinnstiftungsinstanz.

16► Die Ambivalenz Metallicas rührt sicher zunächst aus deren rasanter Karriere, die von den Anfängen des Thrash-Metals dazu führte, das Metallica heute in Casting-Shows gesungen wird ([http://www.castingshow-news.de/x-factor-%E2%80%93-auch-marlon-bertzbach-macht-nun-ernst-23221/]; letzter Abruf 3.2.2011). Aber auch deren höchst ambivalentes Verhältnis zur Fan-Szene (erinnert sei an Lars Ulrichs Engagement gegen das Filesharing, dass zum Ausschluss von 300.000 Usern bei Napster führte ; vgl. dazu [http://www.spiegel.de/kultur/musik/0,1518,574288,00.html]; letzter Abruf 3.2.2011) oder die eher ungewöhnlichen Einblicke, die der Dokumentarfilm Metallica: Some Kind of Monsters (Joe Berlinger / Bruce Sinofsky, USA 2004) gewährt, arbeiten an dem Status der Band mit.

17► »Der postmoderne Mensch nimmt lediglich Trennungen vor, Fragmente sind angeblich das einzige, dem er noch vertraut. Seine tiefste Verachtung gilt jeglicher ›Totalisierung‹, jeglicher Synthese, sei sie sozialer, kognitiver oder sogar ästhetischer Art« (Hassan 1998, 49).

18► Vgl. bspw. den Beiträge von Winnerling in diesem Band

19► Vgl. dazu den Beitrag von Wagenknecht und Schwaab in diesem Band

20► »I mean I am not saying there aren't other forms of true metal but…the rap metal and all that stuff and techno sounds in it and all that shit it actually leaves me cold, these people who rap and sample and shit like that…ya know…any band who has a guest rapper on their record like to me that's just like kill these mother fuckers please ya know.« – Karl Logan (Manowar) [http://www.mortado.com/gravemusic/news/interviews/karllogan.shtml], letzter Abruf 10.3.2010

21► »Vom ›Tod Gottes‹ zum ›Tod des Autors‹ und zum ›Tod des Vaters‹, vom Verspotten der Autorität hin zur Revision des Curriculums – so lösen wir die kulturellen Kanons auf, entmystifizieren Wissen, dekonstruieren wir die Sprache der Macht, der Begierde, des Betrugs. Spott und Revision sind Formen des Subversiven, […]« (Hassan 1998, 50).

22► Das *Deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* (Leipzig 1862, Bd. 3, 923) leitet ›Ernst‹ von (lat.) »veritas, severitas, sedulitas, studium« ab.

23► Die großen Strömungen der Moderne (beispielsweise der Naturalismus, der Expressionismus

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

24► Jean Baudrillard (1978) Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen. Berlin: Merve

25► Wobei hier natürlich mit Recht darauf zu verweisen wäre, dass gerade die Idee des Zusammenbruchs der mimetischen Repräsentation eine wesentliche Triebfeder auch tradierter moderner Avantgarde war und ist (vgl. bspw. Gumbrecht 1998, 815).

26► »Die Realität geht im Hyperrealismus unter, in der exakten Verdoppelung des Realen, vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen reproduktiven Mediums – Werbung, Photo, etc. –, und von Medium zu Medium verflüchtigt sich das Reale, es wird zur Allegorie des Todes, aber noch in seiner Zerstörung bestätigt und überhöht es sich. Es wird zum realen schlechthin, Fetischismus des verlorenen Objekts – nicht mehr Objekt der Repräsentation, sondern ekstatische Verleugnung und rituelle Austreibung seiner selbst: hyperreal« (Baudrillard 1988, 157).

27► »Westword: ›What's the biggest misconception people have about Slayer?‹ Tom Araya: ›The obvious one: the Satan stuff. I'm not here to fault anybody. And I hate to say this, but Christ came and taught us about love. About doing unto others. That was his preach: Accept each other for who we are. Live peacefully, and love one another. Period.« John La Briola im Interview mit Tom Araya; Slayersaves.com (2007). [http://web.archive.org/web/20040803215618/http://www.slayersaves.com/interviews_tom2.htm]; letzter Abruf 10.3.2011.

28► Vgl. bspw. die Forumsdiskussion auf [http://www.smnnews.com/] zu den entsprechenden Interviewaussagen Arayas ([http://forums.smnnews.com/archive/index.php/t-16684.html]; letzter Abruf 10.3.2011).

29► Ein schönes Beispiel hierfür wäre der Song *Metal Heart* von Accept (Metal Heart, 1985). Die Doppeldeutigkeit des titelgebenden ›Metal-Herzens‹ (»Metal heart – Lifeless piece of steel [...] Unplugged they're dying«) zwischen emotionaler Versteinerung der Menschheit und der (lyrisch nicht thematisierten) Signifikation von Accept als Herzen des Metals, ge-

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

30► Vgl. die Einleitung in diesen Band

31► Jean Baudrillard (1991) La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu. Paris: Galilée

32► Ein Blick in die *line-ups* entsprechender Großveranstaltungen der Friedensbewegung und der Anti-AKW-Bewegung der 1980er Jahre (wie beispielsweise das WAAhsinns-Festival in Wackersdorf (26.-27. Juli 1986) (vgl. WAAhnsinn – Der Wackersdorf-Film (BRD 1986), die Friedensdemonstration im Bonner Hofgarten 1983 oder der Großveranstaltung der Friedensbewegung am 11. 9. 1982 in Bochum, *Künstler für den Frieden*) zeigt, dass hier die jeweils ›üblichen Verdächtigen‹ von Ton Stein Scherben über Franz Josef Degenhardt bis zu den Toten Hosen und BAP das Zentrum einer solchen politischen Artikulation darstellen. Jedwede Form des Metals fehlt hier aber vollständig. Auch beim 1985 gegründeten Rock am Ring-Festival (dem größten Rockereignis in Deutschland) fehlt bis tief in die 1990er jede Spur von Metal. Lediglich die ›Monsters Of Rock‹-Festivaltour in Deutschland 1983 stellt eine Bühne dar, auf der zu diesem Zeitpunkt eine dezidierte Artikulation des Metals vor einem Massenpublikum stattfindet – wobei nun gerade dieses Massenpublikum den (eher homogenen) Gründungspool der Metalkultur selbst darstellt (vgl. den Beitrag von Krumm in diesem Band).

33► »Wer sich der Moderne [...] verschrieb (und mithin SPD wählte), der nahm trotz mancherlei Anfechtungen in Anspruch, die Summe der in der Zeit beobachteten Veränderungen des gesellschaftlichen und sogar des individuellen Lebens als Verbesserung seiner Qualität (›Fortschritt‹) bilanzieren zu können. [...] Was die ›Postmodernen‹ auf der anderen Seite an politischen Vorschlägen einbrachten, war denen der ›Modernen‹ gar nicht mal so verschieden (auch sie wählten vor allem SPD – denn echte Yuppies beteiligen sich ja nicht an der Diskussion), nur behaupteten die Postmodernen, einen eher romantischen Kulturgestus adaptierend, daß sie die Dinge so sahen, wie sie sie sahen, weil sie der Meinung waren, daß die Geschichte ans Ende gekommen, das Subjekt gestorben, Rationalität als eine logozentristische Schimäre entlarvt worden sei« (Gumbrecht 1998, 808f).

34► Vgl. dazu auch den Beitrag von Kleiner/ Anastasiadis in diesem Band.

35► Vgl. bspw. [http://www.metaljew.org/]; letzter Abruf 10.3.2011.

36► Vgl. bspw. [http://www.metaladies.com/] letzter Abruf 10.3.2011.

37► Vgl. bspw. [http://www.metalheadsagainstracism.org/indexe.html]; letzter Abruf 10.3. 2011.

38► Vgl. den Beitrag von Pöhlmann in diesem Band.

39► Vgl. den Beitrag von Scheller in diesem Band.

40► »Modernity can be understood approvingly as an era dedicated to founding knowledge on reason, truth, secularism and empirical or positive evidence; or disapprovingly as an era dominated by masculine knowledges, imperial powers and colonial exploitation. Similary,

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

41► Dieser Rekurs auf den Slogan der betonverarbeitenden Industrie (vgl. [www.betonmarketing.de]; letzter Abruf 10.3.2011) soll hier aber nicht Beton und Billigjoghurt in Bezug setzen, sondern eher auf die Relevanz von Bau- und Architekturwesen für die Postmoderne-Debatte anspielen.

42► »Pluralität ist der Schlüsselbegriff der Postmoderne. Sämtliche als postmodern bekannt gewordenen Topoi – Ende der Meta-Erzählungen, Dispersion des Subjekts, Dezentrierung des Sinns, Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, Unsynthetisierbarkeit der vielfältigen Lebensformen und Rationalitätsmuster – werden im Licht der Pluralität verständlich« (Welsch 1991, XV).

43► Der entsprechende Wikipedia-Eintrag ([http://de.wikipedia.org/wiki/Kategorie: Stilrichtung_des_Metal]) listet 36 Genregruppen auf. Der dort aufgeführte Eintrag ›Death Metal‹ ([http://de.wikipedia.org/wiki/Kategorie:Stilrichtung_des_Death_Metal]) wird dann durch sechs weitere Subkategorien ausdifferenziert, die dann in ihren jeweiligen Beschreibungen weitere Subkategorisierungen und Taxonomien auflisten. In ähnlicher Weise weist auch das Projekt [http://www.mapofmetal.com/] auf einen hohen Genrepluralismus (letzter Abruf für alle Webseiten: 14.2.2011).

IV. Glocal Metal

Eine Szene aus dem Film Persepolis (Marjane Satrapi, Vincent Paronnaud, 2007) beschreibt sehr gut die globale Reichweite von Heavy Metal. Der Film, der auf dem autobiografischen Comic von Marjane Satrapi basiert, in dem sie ihre Kindheit und Jugend im Iran der 1980er Jahre beschreibt, verweist auf ein widerständiges Potenzial, das der Musik in bestimmten Zusammenhängen inne zu wohnen vermag. Die Protagonistin geht in Teheran auf den schwarzen Markt für Popmusik und sucht bei den geheimnisvollen Gestalten, die verstohlen unterschiedlichste westliche Vertreter der Populärkultur wie Julio Iglesias, Stevie Wonder oder Pink Floyd anpreisen, nur nach der Kassette einer Band, die ihr schließlich von einem der Schwarzmarkthändler angeboten wird: Iron Maiden. Kurz nach dem erfolgreichen Kauf wird sie von weiblichen Revolutionsgarden aufgegriffen, die sie wegen ihrer Modeaccessoires – einem Michael Jackson-Button, Sneakers, die von den Frauen als Punkschuhe bezeichnet werden, und einer Jeansjacke (auf der »Punk is Ded« steht) – dem Revolutionskomitee vorführen wollen. Die Hauptfigur redet sich gerade so heraus und legt zu Hause angekommen die Kassette in den Rekorder ein, um dann mit einem Tennischläger als Luftgitarre zu einem Heavy Metal Song (der Teil der Filmmusik ist und nicht von Iron Maiden stammt) zu tanzen. In einer anderen Szene gibt es einen kleinen Musikclip zu dem Song *Eye of the Tiger* von Survivor (nicht wirklich eine Heavy Metal Band, aber im weitesten Sinne dieser Formation zuzuordnen). Auch hier kommen unterschiedlichste kulturelle Symbole zusammen, nicht nur der Song, sondern auch Szenen aus dem Tanzfilm Flashdance (Adrian Lyne, 1983), um den Alltag einer jungen Frau durch den Soundtrack einer anderen Welt zu verklären. Aber die Geste der Ermächtigung und des Mitgehens mit der Musik stammen eindeutig aus dem Kosmos der Heavy Metal Musik. Es geht der Hauptfigur um eine Artikulation von Widerstand, die am besten mit der Musik von Iron Maiden zu erreichen ist. Auch wenn andere Musikkulturen wie Punk und Michael Jackson zitiert werden, scheint gerade Heavy Metal die größten Angebote dafür zu machen, aus einem reglementierten Alltag auszubrechen. Im Iran zeigt sich das Potenzial, das Metal auf der ganzen

Welt hat, nämlich eine widerständige Musik zu sein, die auf hintergründige Weise eine Provokation für die Mehrheitskultur darstellt und gerade durch die sinnlichen, körperlichen Elemente auch den Menschen einen Freiraum in einer reglementierten Kultur verschafft. Das Beispiel gibt nicht nur einen Grund dafür, warum sich Metal als die einzig genuine Weltmusik bezeichnen lässt. Der Clip führt aber auch die Anpassungsfähigkeit von Metal vor: Auch wenn Metal eine eindeutige Ikonographie und eine elaborierte musikalische Form aufweist, so fügt er sich doch in die jeweiligen kulturellen Kontexte ein und bringt lokale Kulturen im globalen Maßstab hervor. An diesen Aspekt schließt der Beitrag von André Epp unmittelbar an, wenn er auf die Möglichkeit verweist, diese Populärkultur auf den Kulturraum der islamischen Welt zu übertragen. Auch der Beitrag von Christian Krumm zur Metalszene im Ruhrgebiet konturiert Metal als lokales Phänomen mit großer Reichweite und erkundet die spezifischen Gründe dafür, wie in dieser Region eine so lebendige Metalkultur eine Heimstatt finden konnte. Caroline Frickes Beitrag zum Metal in der DDR und den eigentümlichen Versuchen der Stasi, diese Szene zu überwachen, macht deutlich, dass sich Metal trotzt des großen Repressionsdrucks in einer nationalen Jugendkultur auszubreiten vermag. Abhängig vom Kontext lässt sich dabei Heavy Metal auf unterschiedliche Weise eine Bedeutung zuschreiben. So zeigt der Beitrag von Franz Horvárth über Heavy Metal in Ungarn wie der mit Metal verbundene Eskapismus dort tatsächlich zum Ausdruck eines Wunsches wird, dem Land und dem Regime zu entfliehen. Der Beitrag von Imke von Helden zeigt zuletzt, wie stark die globale Reichweite von Metal von Versuchen begleitet und auch konterkariert wird, sie mit regionalen, kulturellen Traditionen in Verbindung zu bringen, was zu einer eigentümlichen und teilweise problematischen Melange universaler und partikularer Elemente führt.

Franz Sz. Horváth

Protest, Provokation und Peer-Group-Bildung. Heavy Metal in Ungarn und seine Rezeption in Siebenbürgen in den 1980er Jahren

Einleitung

Im Zuge einer wirtschaftlichen, kulturellen und gesellschaftlichen, nicht jedoch politischen Liberalisierung entstand in Ungarn seit den 1960er Jahren ein im Vergleich mit den anderen Ostblockländern relativ permissives Klima. Im Kulturbereich, in dem die Richtlinien wie in jedem anderen von der herrschenden Ideologie des Regimes vorgegeben wurden, dominierte ein intransparentes System. Dieses System wird in der Forschung mit drei Begriffen charakterisiert: verbieten, dulden und unterstützen (Fischer 1999, 234). Das heißt kulturelle Erzeugnisse wurden entweder direkt verboten, konnten also gar nicht erst erscheinen oder sie durften zwar publiziert werden, jedoch in geringer Auflage und wurden kaum verbreitet. Nur Produkte, die den Segen der offiziellen Institutionen besaßen, konnten auf eine angemessene und zentral gelenkte Verbreitung hoffen (von Klimó 2006, 159-161).

Das Gesagte gilt auch für den Musikbereich und innerhalb dessen für die Rockmusik, die als eine Art Unterabteilung des Pop klassifiziert wurde. In Ungarn entstanden relativ früh, in den 1960er Jahren, erste Gruppen, die die Musik der Beatles oder Rolling Stones imitiert haben. Die Nachahmung westeuropäischer und amerikanischer Musikrichtungen ist übrigens seither kennzeichnend für die ungarische Rockmusik geblieben. Allerdings gab es früh schon Bestrebungen, die Pop- und Rockmusik mit als spezifisch ungarisch angesehenen Charakteristika zu versehen (ebd. 161-163). Im Heavy Metal-Bereich sind diese Bemühungen heutzutage etwa in den Produktionen der Band Ektomorf zu finden, die die Romawurzeln der Mitglieder und die erfahrenen Diskriminierungen thematisiert. Die Folk Metal-Band Dalriada benutzt Melodien aus der ungarischen Volksmusik und vertont klassische ungarische Lyrik mit historischem Inhalt.

Die Entwicklungen der 1970er Jahre in den Bereichen Hard-Rock, Punk und Heavy Metal schlugen sich zwar allmählich auch in der ungarischen Szene nieder. Jedoch konnten Bands wie P. Mobil, Beatrice oder die auch im Westen etwas be-

kanntere Vágtázó Halottkémek (Rasende Leichenbeschauer), deren Musik im Alternativ-Punk-Bereich anzusiedeln ist, nur in einem in Budapest entstehenden Untergrund agieren. Die mittlerweile legendäre Location der 1980er Jahre war der Klub »Schwarzes Loch«. Ihren Ruf verdankten die erwähnten Gruppen der Mundpropaganda und ihre Musik wurde allenfalls auf privat hergestellten Tonträgern verbreitet, jedoch nicht offiziell durch die staatliche Plattenfirma. Ihre Musik wie ihre Texte wichen von dem offiziell Zulässigen ab, weshalb ihnen ein Durchbruch im größeren Rahmen versagt blieb. Dies gilt, natürlich, in einem viel stärkeren Maße für die wenigen Skinhead-Bands, die Anfang der 1980er Jahre entstanden (Jávorszky / Sebők 2005).

Im Folgenden sollen vier ungarische Bands der 1980er Jahre vorgestellt werden: drei Metal-Bands und eine Punk-Band namens Aurora. Die Berücksichtigung der letzteren erschien sinnvoll, weil die Texte der Gruppe die Grenzen des damals politisch Sagbaren aufzeigen. Nach einer kurzen Vorstellung der Gruppen wird jeweils auf den politischen Gehalt der Texte und die Selbstinszenierung mittels Bildlichkeit und Auftreten eingegangen. Schließlich soll das verbreitete Image untersucht und die Frage erörtert werden, inwieweit dieses zur Schaffung einer Gruppenidentität beitragen konnte. Zuletzt soll die Rezeption des ungarischen Heavy Metals bei der ungarischen Minderheit Siebenbürgens, also im benachbarten Rumänien vorgestellt werden.

Abb. 1: Konzertaufnahme der Gruppe Pokolgép (1984).

Ungarische HeavyMetal-Bands in den 1980er Jahren

Kurzbiographien

In der ersten Hälfte der 1980er Jahre betrat die Gruppe Pokolgép, also Höllenmaschine, die Musikbühne Ungarns. Die Band erfreute sich bereits einer gewissen Bekanntheit beim Publikum und den Staatssicherheitsorganen, als sie 1984 durch einen Auftritt in einer Fernsehsendung national bekannt wurde.◂**01** Nach zwei Demos 1984 und 1985 sowie einem erfolgreichen Auftritt als Vorgruppe von Motörhead bewies Pokolgép, dass die Musik der Formation große Massen erreichen kann. Die Art ihrer Musik wich jedoch stark von den Vorstellungen der offiziellen Stellen ab. Erst nach schwierigen und langwierigen Verhandlungen mit Hungaroton, dem staatlichen Musiklabel, konnte 1986 ihre erste Langspielplatte Totális Metál (»Metal total«) erscheinen. Das Jahr darauf allerdings folgte bereits die nächste Platte, welche den Titel Pokoli Színjáték (»Höllisches Spektakel«) trug. Beide Alben waren außerordentlich erfolgreich: Laut Bandangaben sollen 60-80.000 Stück von dem ersten und 90.000 von dem zweiten verkauft worden sein.◂**02** Die Musik kann als melodiöser PowerMetal mit klarem Gesang, vielen Soli sowie insgesamt inspiriert von NWoBHM (insbesondere Iron Maiden, Judas Priest) beschrieben werden. Selbstverständlich entsprach weder der Härtegrad der Musik noch der auf Ungarisch gesungene Text dem, was die offiziellen Stellen als förderungswürdig hielten. Deshalb versagte man dem zweiten Album die Anerkennung als goldene Schallplatte, obwohl die Verkaufszahlen angeblich der dazu erforderlichen 100.000-Marke sehr nahe kamen. Auch die beiden nächsten Alben Éjszakai Bevetés (»Nächtlicher Einsatz«) 1989 und Metál Az Ész (»Metalvernunft«) 1990 sollen sehr erfolgreich gewesen sein (Jávorszky / Sebők 2006, 191f.).

Die Gruppe Ossian entstand 1986. Der Name geht auf einen vermeintlichen keltischen Dichter gleichen Namens zurück, dessen traurig-klagende Balladen sich jedoch als eine Fälschung des 18. Jahrhunderts entpuppten. Der Sänger Endre Paksi kam von Pokolgép, was sicherlich manches an thematischen und musikalischen Überschneidungen erklärt. Allerdings ist Ossian nicht zuletzt auch wegen einer Reihe melodiöser Balladen sehr populär geworden. Nachdem die Band bereits 1987 als Vorgruppe von Hello-

Abb. 2: Coverbild einer Pokolgép – EP (1985).

Abb. 3: Frühe Aufnahme der Gruppe Ossian.
Abb. 4: Cover des dritten Ossian-Albums (hier: CD-Wiederveröffentlichung 2003).

ween auftrat und eigenständig ein Konzert bestreiten durfte, erschienen zwischen 1988 und 1990 drei Alben: »Herz Aus Stahl« (Acélszív), »Aus Dem Weg« (Félre Az Útból) und »Die Soldaten Des Rock« (A Rock Katonái). Die Musik und die Texte sind insgesamt lyrischer und melodiöser als bei Pokolgép, der Stil lässt sich als 1980er Jahre Heavy Metal charakterisieren (Jávorszky / Sebők 2006, 195f.).◂**03**

Die dritte Gruppe, von der hier die Rede sein soll, ist Moby Dick, benannt nach dem Roman von Herman Melville. Moby Dick ist de facto die älteste ungarische Metal-Band, denn ihre Gründung geht auf 1979/80 zurück. Die Versuche, 1983 einen Plattenvertrag zu bekommen, waren jedoch nicht erfolgreich, weshalb das erste Album erst 1989 erscheinen konnte. In der Zwischenzeit orientierte sich die Gruppe an ihren Vorbildern Judas Priest, Motörhead und Metallica. Sie knüpfte Kontakte in der ungarischen Szene, trat 1988 als Vorgruppe der deutschen Band Stormwitch auf und spielte 1988 in Österreich ein Demo ein. Ugass, Kutya (»Belle, du Hund«), das erste Album, war das Schnellste und Härteste, was in Ungarn bis dato an Heavy Metal erschien und wies zudem starke Thrash-Einflüsse auf (ebd. 193f.).◂**04**

Die womöglich politischste Band ist Aurora. Den ursprünglichen Namen Kreuzerschiff Aurora musste die 1983 gegründete Band, die wegen ihrer Kritik an der Sowjetunion sehr bald massive Probleme mit den Organen der Staatssicherheit bekam, ändern und nannte sich fortan nur noch Aurora. Ihre unbekümmerte Spielweise machte sie in den 1980ern auch in Deutschland teilweise populär und mehrere ihrer Alben erschienen in deutscher Koproduktion. Die ideologische Kompromisslosigkeit ihrer Texte offenbart sich eindrucksvoll auf dem ersten offiziellen Album Goodbye Iwan! (ebd. 81).◂**05**

Politische Inhalte im ungarischen Heavy Metal

Abb. 5: Cover des Albums der Gruppe Aurora.

Was zeichnet die Texte der Gruppen aus? Die thematische Bandbreite entspricht allgemein dem bekannten Spektrum: Die ganze Palette der HeavyMetal-Topoi (der Teufel, die Zahl 666, das Rasen auf dem Motorrad, Alkoholpartys) bis hin zu klassischen Themen wie balladesker Liebeslyrik ist vorhanden. Das Besondere am ungarischen HeavyMetal der 1980er Jahre ist die Artikulation politischen Unmuts und Protestes in manchen der Texte. Die Gruppe Pokolgép beispielsweise artikulierte damit die angestaute Unzufriedenheit einer ganzen Generation mit dem politischen und wirtschaftlichen Stillstand ihres Landes. Zur Erinnerung: Ungarn war bereits 1981 nur knapp dem Staatsbankrott entgangen, denn der Gulaschkommunismus, mit dem das System jegliches abweichendes Verhalten in einem Konsum ersticken wollte, hatte abgewirtschaftet (Romsics 2006). Abweichende, widerspenstige Gedanken mündeten ja einmal bereits, 1956, in offenem Aufstand. Doch während die 1956er Generation nach der Niederschlagung des Aufstandes durch Konsum auf Pump und eine Pseudoliberalisierung stillgestellt wurde, war dies Mitte der 1980er Jahre nicht mehr möglich gewesen. Denn das gesellschaftliche Klima wies auf eine Eruption hin, doch waren weitere Liberalisierungen oder wirtschaftliche Zugeständnisse nicht möglich.◂**06** Sie hätten nämlich das gesamte politische System in die Luft gesprengt. In dieser Atmosphäre beschloss die Gruppe Pokolgép ihr erstes Album mit dem Lied *Geh weiter*:

»Wenn du glaubst, dass dich anderswo ein andres Leben erwartet,
geh weiter und warte nicht!
Warte nicht!
Wenn du das nicht mehr aushältst,
geh weg und warte nicht! […]
Geh weiter, geh weiter, durch die Nacht!«

Das Zitat offenbart eine Aufforderung zu einer Republikflucht, die unausgesprochen mit den nicht zufriedenstellenden Zuständen im eigenen Land begründet wird, wenn auch diese Zustände nicht weiter präzisiert werden. Die folgende Aussage der ungarischen Musikjournalisten Jávorszky und Sebők

über die Band Moby Dick gilt uneingeschränkt auch für Pokolgép wie für den Großteil der ungarischen Metal-Szene: »Der bis dahin nie dagewesene wilde, destruktive Klang sowie die dazugehörige Subkultur, in der es um Freiheit und Systemopposition ging, war unvereinbar mit dem offiziellen sozialistischen Hurraoptimismus« (Jávorszky / Sebők 2006, 194.) In einem anderen Lied (*Verdammte Generation*) von Pokolgép heißt es »Hier stehe ich unerschütterlich/ Schreien kann ich, keiner hört es/keiner versteht es, niemand versteht es!«. Das titelgebende Lied des vierten Pokolgép-Albums heißt *Metalvernunft*, wobei der ungarische Titel Anklänge an den Ausdruck »Der Verstand setzt aus« aufweist. Darin heißt es:

»Die Jahre vergehen und ich explodiere,
die große Spannung wächst und wächst.
Diesem Scheißleben nachjagen muss man, da die Zeit vergeht«.

Hierin artikuliert sich der Unmut über die aufgeladene politische Atmosphäre, die in Ungarn Mitte der 1980er Jahre kurz vor der Explosion stand. Die aufgeführten Zitate offenbaren ein aufgestautes Potential an Aggressivität, das seinen Weg zum Ausbruch und Entladung sucht. Jedoch mündet dieses Potential nicht in einer direkten Konfrontation der Art »macht kaputt, was euch kaputt macht«, wie es in der BRD Ton, Steine und Scherben sangen. Stattdessen wird als Druckventil ein Ausweichen empfohlen, ein Weggehen, nicht zuletzt, da ein Aufschrei ergebnislos zu sein scheint.
Moby Dicks »Belle, du Hund« (Ugass kutya!) erscheint aus heutiger Sicht beinahe wie die ungarische HeavyMetal-Platte des politischen Wechsels. Sie wird eingeleitet durch eine *Intro*, das bezeichnenderweise ein Stück aus Antonin Dvoraks Neunter Symphonie Aus der neuen Welt ist. Das Album wird von Liedern mit Titeln wie *Es stinkt, Chaos und Wirrwarr, Auf den Beinen bleiben* oder *Belle, du Hund* getragen (letzteres nach geläufiger Meinung auf den Ministerpräsidenten János Kádár gemünzt). Diese Songs sprechen bereits durch die Titelgebung für sich. Sie thematisieren zum einen die Unübersichtlichkeit des politischen Überganges Ende der 1980er Jahre und setzen das lyrische Ich von der in einer Schattenwirtschaft entstandenen Schicht von Neureichen ab. Auch zeichnen sie in einem visionären Text ein negatives Bild von einem Ungarn, das von einem kommenden wirtschaftlichen Niedergang, gesellschaftlicher Lüge und Entfremdung in den zwischenmenschlichen Beziehungen sowie politischem Chaos geprägt ist. Zum anderen zieht die Band mit Spott und Hohn über die früher mächtigen, doch nunmehr ohnmächtigen politischen Funktionäre her:

»Du bleibst in schöner Erinnerung
Niemand fürchtet dich im Untergrund […]
Die Organisation lobt dich heute noch
Mehr kann ich nicht tun
Lass dich mit glänzenden Plaketten auszeichnen
Das hast du verdient
Ich erkenne dich an, doch das Leben widerlegt dich!«.

Moby Dicks erste Platte profitierte natürlich in hohem Maße vom Systemwechsel, der seit 1988 in vollem Gang war. Die Band Aurora hingegen stand wegen der Verfolgung durch die Sicherheitsorgane mehrmals am Rande der Selbstauflösung.

»Wir haben angefangen, die Sowjetische Armee zu kritisieren, leider ein bisschen zu früh. Es war keine große Überraschung, dass wir aufgrund unserer antikommunistischen Texte vom Staatsschutz verboten wurden. Unser erster Sänger ›Dauer‹ hat zwei Jahre im Gefängnis verbracht, weil wir nach Meinung der Verfassungsschützer nicht die richtige Wortwahl benutzt hatten«◂07

erinnerte sich eines der Mitglieder später an die alten »romantischen Tage«. Bei Zeilen wie »Seine Hände wäscht der Volkstyrann« (Rock'n'roll) oder

»ein Vermittler bin ich nur/
in meine Ohren flüstern die Großen […]
auf der schwarzen Liste steh` ich schon
dabei ist es wenig, was ich weiß
ich lese und schau die Nachrichten
weiß, das sind nur Geschichten«(ebd.)

ist das erhöhte Interesse der Sicherheitsorgane an der Gruppe wohl nicht weiter verwunderlich. Im Lied *Goodbye Iwan!*, wobei die Namen Iwan und Serjoscha hier für den sowjetischen Soldaten stehen, heißt es ironisch:

»Wir mögen dich, [doch] lass uns Abschied nehmen, Iwan/[…] Serjoscha, nimm mit nach Hause Tatjanas Briefe/was wir von dir gelernt, das hat uns nichts genützt/ lass uns Abschied nehmen, Iwan/ wer weggeht, soll fröhlich sein, bye-bye / lass uns Abschied nehmen, Iwan/ dir wird es auch besser gehen/ wir wünschen dir einen Platz noch besser als dieser hier / Afghanistan denkt heute noch an dich / deinen Namen wahrt für immer Georgien / wir mögen dich, lass uns Abschied nehmen, Serjoscha / wer's überlebt hat, winkt dir fröhlich zu / hast hier nichts zu tun, hast alles schon getan / wir mögen dich, lass uns Abschied nehmen, Iwan / Zuhause wird's dir auch besser gehen, vielleicht«.

Diese Zeilen sind, wohlgemerkt, 1988/1989 gesungen und veröffentlicht worden, die sowjetischen Truppen haben Ungarn 1991 verlassen. Die nachlässige Haltung der Zensur führte die Gruppe in einem ihrer Lieder auf die politische Großwetterlage zurück: »Gottes Hand ruht auf den Russen/Milde ist das Reich zu uns« heißt es im Lied *Eine kleine Anarchie II*.
Als Zwischenfazit zum politischen Gehalt der Texte dieser Bands lässt sich demnach festhalten, dass sie im Rahmen der Möglichkeiten, also des politisch Sagbaren, ihr Unbehagen, ihre Kritik und eindeutige Ablehnung des Systems deutlich gemacht haben. Die Ablehnung konnte aber den Umschwung in offene Auflehnung nicht vollziehen, weil der repressive Charakter des Systems dies bereits im Ansatz unterbunden hätte. Es ist zudem zu fragen, inwieweit diese Bands mit solchen Botschaften von den Staatsorganen bewusst zugelassen wurden, um den Jugendlichen eine Möglichkeit zum Abreagieren zu bieten. Indem der Unmut und die Unzufriedenheit kanalisiert wurde, konnte sie zudem besser überwacht werden. Die interessante Frage, wieweit die Szene mit inoffiziellen Mitarbeitern durchsetzt war, ist erst in den letzten Jahren auf die Tagesordnung gekommen und lässt sich noch nicht abschließend beantworten.

Zur ikonographischen Selbstinszenierung der ungarischen Metal-Bands

Das Auftreten der ungarischen HeavyMetal-Gruppen in der Öffentlichkeit, auf Konzerten usw. unterschied sich wenig von dem westeuropäischer Gruppen. Im Ausbau eines eigenen Images und Outfits ging vielleicht Pokolgép am weitesten. Zeitgenössische offizielle [besser Bandfotos] und Konzertaufnahmen der Gruppe zeigen diese in einer sehr martialischen Aufmachung mit nietenbesetzten Lederarmbändern, Masken à la Star Wars oder Kreuzritter, mit Totenköpfen und Schwertern sowie im Eingang von Burgen etc. Dass Judas Priest das Vorbild abgaben, ist offensichtlich (Jávorszky / Sebők 2006, 190). Ein Sarg gehörte auch jahrelang zu den Requisiten der Band. Auf dem Cover der Ossianplatte von 1989 Die Soldaten Des Rock ist ein Panzer zu sehen, der auf den Betrachter direkt zufährt und alles niederwalzt. Dieser Rückgriff auf die Versatzstücke der HeavyMetal-Kultur der 1980er Jahre (ähnliche Bilder und Strukturen finden wir bei Manowar, Judas Priest oder Sodom) zeigte nicht nur das Interesse der Band wie des Publikums für diese Themen, sondern einen zweifellos vorhandenen Wunsch, das Establishment herauszufordern und zu provozieren. Eine sexualisierte und teilweise machohafte Sprache etwa auf Konzerten von Pokolgép (zumindest heute erscheint sie als eine solche; damals war sie

vielleicht nicht einmal als solche intendiert)◂08 war ebenfalls Teil dieser Attitüde. Obwohl dieses Spiel mit Symbolen bestimmt Teil bewusst geplanter Provokation und eines gezielten Tabubruchs war, ist dennoch zu hinterfragen, ob die Gruppen sich der Bedeutung der vollen Tragweite ihrer gewählten Symbolik immer bewusst waren (etwa wenn die Band Ossian einen ganz bestimmten Vogel zu ihrem Symbol für Freiheitsdrang und Unabhängigkeit machte, vgl. weiter unter in der Zusammenfassung). Die Band Aurora schließlich, verbindet auf dem Cover des Albums Goodbye Iwan! den Panzer, der in Ungarn seit 1956 Symbol der Unterdrückung durch die Sowjetunion war, mit einer Frauenfigur, die ihre linke Hand in der Manier der amerikanischen Freiheitsstatue hebt und eine weiße Taube hochhält.

Zur Peer-Group-Bildung durch HeavyMetal

Die erwähnten Bands und das Publikum waren einander nicht nur durch ihr Outfit verbunden, sondern auch durch eine von damaligen ungarischen Bands generell propagierte sogenannte »Rockermentalität«. Dieses Phänomen einer absichtlichen Identitäts- und Gruppenbildung durch den Aufbau eines kohärenten Generations- und Gruppenbewusstseins lässt sich meines Wissens in den Texten westeuropäischer oder amerikanischer zeitgenössischer Metal-Bands nicht nachweisen. Dies war allerdings in diesen, Pluralismus gewohnten Gesellschaften auch weniger notwendig als in einer sozialistischen Gesellschaft, in der Anpassungsdruck und Konformitätserwartung größer waren. Es geht dabei darum, dass in einer Reihe von Songs Rock als Lebensform und ethische Einstellung gerühmt wurde. In unzähligen Liedern war die Rede von der »Rock'n'roll-Generation« beziehungsweise der »Metal-Generation«, deren Vertreter wie ein »lonesome cowboy« einsam und unverstanden, jedoch in Freiheit und aufrichtig ihr Leben leben. Sie gehen ihren Weg trotz aller Widerstände, und Rückschläge werfen sie allenfalls zurück, aber niemals um. Sein unruhiges Blut treibt den echten Rocker an und um, Furcht oder Angst kennt er nicht, nur edle Motive sind seine Triebfeder. Dabei sind er oft einsame Vorreiter in einem Universum, das ihn nicht versteht. Bereits das Cover der ersten Platte von Pokolgép zeigt eine Rittergestalt von hinten, aus dessen Fingern ein Blitz als Initialzündung einer neuen Bewegung hervorgeht. Das erste Album von Ossian enthielt gleich drei Lieder, die in diese Rubrik fallen: Das *Rock'n'roll Mädchen, Die Rebellen des Rock* sowie *Die Metal-Generation*. Sie alle vermitteln die geschilderte Botschaft, wobei das Interessante ist, dass hier einem Mädchen die Rolle des eigensinnigen, kompromisslosen und freiheitsliebenden Rockers

zufiel. Indes, »Die Rebellen des Rock« widersetzen sich nicht direkt den Kräften, die den Rock ablehnen. Sie gehen ihren Weg einfach weiter, ohne sich um diese Zurückweisung und um das Unverständnis der Umwelt zu kümmern. Die Band Pokolgép widmete der Thematik ebenfalls mehrere Lieder mit Titeln wie *Rock'n'roll für immer, Wenn ich wiedergeboren werde* usw. Es ist auffällig, dass auch bei Pokolgép im Lied *Der Rebell* das Individuum zwar freimütig bekennt:

»Kein Gesetz befiehlt meinem wahnsinnigen Herzen,
Zerreißen kannst du mich, doch meine starke Seele verspürt keine Angst
Hier stehe ich, so bin ich nun einmal
Ich schäme mich nicht dafür, dass ich ewig rebelliere«
(Éjszakai bevetés, Pokolgép 1989).

Es bleibt aber ungesagt, wogegen und wofür hier rebelliert wird, was der Auslöser, was der Inhalt und das Ziel der Rebellion sind. Im Refrain des Liedes wird lediglich betont:

»Ich wollte gut sein, doch das ging nicht,
[Denn] Ich hab erkannt, ich wär nicht frei.
Ich wollte anders sein, doch ist's so besser,
Mein eingesperrtes Herz soll frei sein!«
(Éjszakai bevetés, Pokolgép 1989)

Wiederholt drängt sich hier also der Verdacht auf, dass Heavy Metal im Ungarn der 1980er Jahre zwar der Intention nach einen Gruppenbildungsprozess vorantrieb und ein Generationsbewusstsein schuf sowie dass der Musik ein Widerstandspotential innewohnte, dass diese Musik es jedoch nicht vermochte, dieses Potential zu konkretisieren und ihm ein Ziel zu weisen. Nicht als normativer Maßstab, sondern nur als Vergleich sei dagegen Metallicas *Seek and destroy* zitiert:

»Our brains are on fire
With the feeling to kill
And it will not go away
Until our dreams are fulfilled«.
(Kill' em All, Metallica, 1983)

Hier offenbart sich der Unterschied zwischen einer deskriptiv-negierenden Zustandsbeschreibung und einem konkret-zielsetzenden Zukunftsentwurf. Dennoch gilt selbst eine deskriptive Zustandsbeschreibung als mutig, wenn sie aufgrund der Umstände mehr ist als das Erlaubte. Das beweist die Rezeption

dieser ungarischen Bands im benachbarten Rumänien bei der dortigen ungarischen Minderheit.

Zur Rezeption des ungarischen Heavy Metals in Siebenbürgen

Die Nachricht über die Existenz von ungarischen Bands, die kompromisslos harte Musik spielten, verbreitete sich auch bei ungarischen Jugendlichen im rumänischen Siebenbürgen sehr schnell. Die Jugend der dortigen ungarischen Minderheit (insgesamt ca. 1,5 Millionen Menschen) sog die Rockproduktion Ungarns stets begierig auf, denn diese füllte eine Lücke, weil im Rumänien Ceauşescus kulturelle Erzeugnisse in den Minderheitensprachen weitgehend verboten waren (zur Lage der Minderheit vgl. Kolar 1997). Einzig Anfang der 1970er Jahre gab es in einer ideologischen Tauwetterperiode ansatzweise ungarische Rockmusik,◂**09** doch war eine solche spätestens seit Ende desselben Jahrzehnts nicht mehr möglich. Siebenbürgisch-ungarischer HeavyMetal war in den 1980er Jahren erst recht undenkbar. Der Erfolg ungarischer Metal-Bands im Siebenbürgen der zweiten Hälfte der 1980er Jahren war in dieser restriktiven politischen Lage bereits durch die Sprache gegeben. Doch wurde er wesentlich begünstigt durch die politische Botschaft der Texte. Der siebenbürgisch-ungarische Kontext jedoch, in dem diese Texte wahrgenommen, rezipiert und diskursiv behandelt wurden, war ein völlig anderer als der in Ungarn. Während dort die Erinnerung an den Aufstand von 1956 bewusst oder unbewusst weitergegeben wurde und seit den 1970er Jahren eine Opposition agierte, die die Grenzen des Sagbaren stets weiter hinausschob, gab es in Rumänien keine dergleichen Traditionen (und schon gar nicht innerhalb der Minderheiten). Für eine ungarische Generation, die in gemischtsprachigen Regionen aufwuchs und oftmals von den eigenen ethnischen Wurzeln abgeschnitten war, kam die Botschaft einer Band wie Aurora einer Offenbarung gleich, da sie eine in dieser Offenheit nie für möglich gehaltene Verneinung der sozialistischen Realität bedeutete und zur Flucht aus ihr aufforderte. Der Beginn massenhafter Auswanderung von Deutschen und Ungarn aus Rumänien und die steigende Aufmerksamkeit im spezifisch siebenbürgischen Minderheitenkontext für die seit 1987 deutlich werdenden Anzeichen für einen Systemwechsel in Ungarn , gaben den politischen Anspielungen, Aussagen und Texten ungarischer Metal-Bands eine besondere Bedeutung und Wendung. Der schon zitierte Song von Pokolgép *Geh weiter* mit den Versen

»Wenn du glaubst, dass dich anderswo ein andres Leben erwartet,
geh weiter und warte nicht!
Warte nicht!
Wenn du das nicht mehr aushältst,
geh weg und warte nicht! […]
Geh weiter, geh weiter, durch die Nacht!«
(Totális metál, Pokolgép, 1986)

enthielt in Siebenbürgen eine ganz besondere Aufforderung, die mit Berichten über illegale Grenzübertritte bei Nacht korrespondierte. Das Lied war in Siebenbürgen eine konkrete Handlungsaufforderung, die in der allgemeinen gesellschaftlichen Lähmung mehr als ungewöhnlich war und es wurde auch als eine solche Aufforderung verstanden.◂10

Doch jenseits der dezidiert systemopponierenden politischen Botschaft eignete sich Heavy Metal in Siebenbürgen auch als Mittel ethnischer Abgrenzung, denn gegenüber rumänischen Gleichaltrigen konnte die ungarische Sprache gezielt als ein Distinktionsinstrument eingesetzt werden.◂11 Heavy Metal fiel zudem in der wertkonservativen, von den neuesten (pop-)kulturellen Strömungen des Westens abgeschotteten, ethnischen Gemeinschaft als eine besonders wilde und »harte« Musikrichtung auf (Herédi 2008). Sie eignete sich damit als Instrument des Ausbruchs aus der Welt der Väter, als Mittel zu ihrer Provokation und zur Ablehnung ihrer Werte. Der Rezeptionsunterschied zu Ungarn war hierbei insoweit gegeben, als Ungarn durch die Nähe zu Österreich und das liberalere gesellschaftliche Klima neuen (pop-) kulturellen Moden und Tendenzen gegenüber traditionell stets offener und aufgeschlossener war als Siebenbürgen.

Zu betonen ist allerdings auch, dass Teile der Jugend mit Heavy Metal wenig anfangen konnten, was teilweise zur Entstehung von gesonderten Gruppen führte, so dass die Heavy Metal-Fans eigene Zirkel bildeten. Die ideologische Untermauerung dieser Absonderung (und ihre Selbststilisierung) wurden durch das oben dargestellte, von vielen ungarischen Metal-Songs propagierte Gruppenzusammengehörigkeitsgefühl vorangetrieben, das jene spezifische »Rockermentalität« postulierte. Das »Rockersein« als Distinktionsmerkmal bedeutete demnach eine eigentümliche Ethik, die die Rocker zwar hart, einsam und direkt, doch zugleich geradlinig, freiheitsliebend und gerecht werden lässt. Diese Einstellung unterscheidet die »Rocker« sowohl von den »Nicht-Rockern« der gleichen Generation wie auch von den älteren Generationen (die zudem vom System korrumpiert sind).

Abschließende Bemerkungen

Das Ziel dieses Aufsatzes war es, einen knappen Überblick über einige Aspekte der ungarischen Metal-Szene der 1980er Jahre zu geben. Deren Besonderheit ist darin zu sehen, dass sie es in einem Ostblockstaat zu einer recht ansehnlichen Vielfalt (die hier in ihrer Gänze bei weitem nicht adäquat dargestellt wurde) gebracht hat. Dabei befand sich die Szene selbst mit ihrer Musik nicht nur außerhalb des Rasters sozialistischer Kulturvorstellungen, sondern manche Protagonisten bewegten sich durch die politische Botschaft ihrer Texte durchaus am Rande des Verbotes. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Anstrengung der Szene, sich selbst durch eine Identitätsbildung der eigenen Besonderheit zu vergewissern. Das aufgebaute Selbstbild sollte durch die Rollenzuweisung (der »edle Rocker«) das eigene Profil schärfen, dieses gegenüber Kritikern rechtfertigen und als Abgrenzungsmerkmal fungieren. Dieses Identitätsangebot trug wesentlich (zusammen mit der Musik und den politischen Aussagen) zum Erfolg der erwähnten Bands in Siebenbürgen bei.

Die vier hier aufgeführten Bands haben nach dem politischen Systemwechsel unterschiedliche Karrieren gemacht. Sie bestehen bis heute (2010) fort beziehungsweise wurden (Moby Dick, Pokolgép, Ossian) nach einer zeitweiligen Pause reaktiviert. Die tiefe ideologische Spaltung der ungarischen Gesellschaft, die manche Soziologen mit der unbewältigten Vergangenheit und einer Identitätskrise der Ungarn erklären, hat auch einige der ungarischen HeavyMetal-Bands politisiert (vgl. Jávorszky / Sebők 2006). Dabei haben nationale und nationalistische Symboliken (Flaggen), sowie Begrifflichkeiten und Thematiken an Bedeutung zugenommen. Dies lässt sich etwa an der Band Ossian und manchen ihrer Songzeilen feststellen, die auf Konzerten vom Publikum (und der Band) mit dem Schwenken der Nationalfahne beantwortet und von der Band positiv quittiert werden. Der Falke als Symbol der Band, der vor der Wende noch für Freiheit und Unabhängigkeit stand, entpuppt sich vor diesem ideologischen Hintergrund und Publikum als der Turulvogel aus der ungarischen Mythologie, der vor allem in der Zwischenkriegszeit auf Denkmälern als ein revisionistisches und national-chauvinistisches Symbol verewigt wurde.

Die politische Deutung und Standortbestimmung der gegenwärtigen ungarischen Metal-Szene ist jedoch nicht mehr Gegenstand dieses Aufsatzes.

Anmerkungen

01►[http://pokolgep.hu/hist.jsp]; letzter Abruf 11.10.2010

02► ebd.

03► [http://ossian.hu/tortenet.html]; letzter Abruf 11.10.2010

04►[http://moby-dick.hu]; letzter Abruf 11.10.2010

05► www.aurora.hu/nyito/5_deu.htm]; letzter Abruf 11.10.2010

06► Die damalige Atmosphäre verdeutlicht sehr anschaulich: Dalos 1986; ähnlich interpretieren das ungarische Metal-Phänomen der 1980er Jahre auch Jávorszky / Sebők 2006, 196.

07► [www.aurora.hu/nyito/5_deu.htm]; letzter Abruf 11.10.2010.

08► Verwiesen sei hier auf die Moderation des Sängers von Pokolgép auf einem Budapester Konzert 1987 zwischen den Songs *Éjféli harang* und *Halálra szeretlek* (Koncert 1987).

09► Hier ist etwa die Metropol Group aus Großwardein zu nennen, deren Repertoire ungarische wie rumänische Lieder enthielt, die auch in diesen beiden Sprachen aufgenommen wurden. Einen Einblick vermittelt die Homepage [http://wn.com/Metropol_együttes]; letzter Abruf 11.10.2010.

10► Zur besonderen Bedeutung der ungarischen Rockmusikproduktion in Rumänien vgl. den Artikel über die wohl ersten ungarischen Rockkonzerte in Rumänien nach dem Systemwechsel, jene der Gruppe Bikini am 24./25. Februar 1990 in Temeswar (Novák 2010).

11► Dies schloss allerdings nicht aus, dass gleichzeitig rumänische (Hard-) Rockmusik rezipiert wurde, zumindest die es damals gab; erinnert sei hier an die 1984er Platte der Klausenburger Gruppe Iris, die eine von AC/DC inspirierte, heute noch angenehm hörbare Musik spielte.

André Epp

Heavy Metal und Islam – ein Antagonismus? Zur Rezeption und Verbreitung des Heavy Metals in Staaten der MENA[1]

Die Kombination von Heavy Metal und Islam (oder anders ausgedrückt: Heavy Metal in einem arabischen beziehungsweise islamischen Kontext) ist für viele Menschen unvorstellbar. Die Mehrheit der Bevölkerung übernimmt größtenteils ein monolithisches Bild (Terrorismus, rückständiges Denken, skrupellose Machthaber etc.) der islamischen Welt, das ihnen die Presse darbietet. Dieses Klischee beziehungsweise diese Vorstellung in Kombination mit Heavy Metal (meist als ein weiteres Klischee klassifiziert) entzieht sich der Vorstellungskraft vieler. Mit Heavy Metal werden meist Personen mit langen Haaren, schwarzem Outfit, die Alkohol und Drogen konsumieren sowie laute aggressiv-unästhetische Musik hören, in Verbindung gebracht. Somit steht dieses Bild der Heavy Metal Kultur im Kontrast zum Bild des Islams. Fakt ist aber, dass die diversen Staaten und unterschiedlichen Kulturen, die sich von Marokko bis Pakistan, sowie in Südostasien (wie z.B. Indonesien und Malaysia) erstrecken, eine vielfältige und heterogene Kultur aufzuweisen haben und sich z.B. bezüglich Religion, Politik sowie Musik voneinander unterscheiden (vgl. Le Vine 2009, 21). So findet man in diesen Staaten durchaus Jugendliche, die einen Irokesen-Haarschnitt tragen oder im Gothic-Look geschminkt sind (vgl. Le Vine 2008, 3).

Wie auch andere Formen populärer Musik, hat sich das Phänomen Heavy Metal in den Staaten der MENA in unterschiedlichen Formen verbreitet, so dass sich die These von Weinstein mittlerweile als falsch erweist. »[…] the pull of Islam seems to be strong enough, even outside the Middle East, to preclude metal from getting a foothold among Moslem youth« (Weinstein 2000, 120). Heavy Metal ist heute ein globales Phänomen, das zuerst in Großbritannien aufkam, sich über die USA, Europa und die restliche westliche Welt verbreitetet, aber ebenso die Länder der so genannten dritten Welt bzw. Schwellenländer ebenso durchdringt wie die ehemaligen Staaten des Ostblocks und auch vor der arabischen und islamischen Welt keinen Halt macht. Die globale Ausbreitung lässt sich nicht durch irgendwelche religiösen, ethischen, politischen oder nationalistischen Klassifikationen stoppen. Denn der Anreiz des Heavy Metals ist für junge Menschen, die in einem muslimischen Kontext leben, genauso inter-

essant und bedeutsam wie für Personen, die in einem ganz anderen religiösen oder regionalen Kontext operieren (vgl. Hecker 2010, 338). Die Heavy Metal Szene des Orients ist in den letzten Jahren, aufgrund enormer technischer und kommunikativer Innovationen, rasant gewachsen. Dazu beigetragen hat vor allem das Internet, neue Innovationen bezüglich des Erwerbs von günstigem Equipment für Homerecording (vgl. Le Vine 2009, 88f), aber auch aufgrund vieler Kriege und Konflikte ist die Musik ungeheuer populär geworden. Denn abseits von Kriegen und Konflikten bietet Heavy Metal neben dem musikalischen Eskapismus unter anderem auch ein anderes Wertesystem, sowie die Möglichkeit zur Flucht in eine andere Welt – einen Rückzugsraum –, in denen die Mitglieder ihre Gefühle, Gedanken und so weiter ausdrücken können (vgl. Le Vine 2008, 88f, 190f u. 194ff und Hecker 2010, 338).

»What makes heavy metal so important are the eight years of brutal war [...]. I remember the missiles coming to Tehran, so wearing a metal or Maiden T-shirt with a tank on it is very relevant to me. We didn't know if we'd live through the war. And even today, at twelve years old we are still forced to learn how to use AK-47s and defend against chemical weapons« (Le Vine 2008, 194).

Begrifflichkeit

Die Heavy Metal Bewegung in der MENA ist noch relativ jung, so dass sich für sie noch kein allgemeingültiger Terminus herauskristallisiert hat. Oberbegriffe wie »Middle Eastern Metal«, »Muslim Metal«, »MENA-Metal«, »Oriental Metal« (vgl. Stratmann 2010, 36) oder »Heavy Metal Islam« (vgl. Le Vine 2008) erfassen zwar die Musik, die aus diesen Ländern kommt, aber ein einheitlicher Terminus fehlt derweilen. Meines Erachtens fallen die Begriffe ›Middle Eastern Metal‹, ›MENA-Metal‹ und ›Oriental Metal‹ zu kurz beziehungsweise zu knapp aus, da sie das Phänomen nicht ganzheitlich erfassen, sondern nur einen engen regionalen Bezug zu den Staaten der MENA herstellen. Diese drei Begriffe beschränken sich ausschließlich nur auf die Region der MENA (bzw. auf regionale Teile der MENA), lassen also Staaten wie z.B. Malaysia oder Indonesien in Südostasien, welche ebenfalls von der islamischen Kultur geprägt sind, außen vor. Die Bezeichnung ›Oriental Metal‹ lässt die Möglichkeit der Genrebezeichnung zu, sodass unter ›Oriental Metal‹ einfach nur eine weitere Spielart des Heavy Metals wie z.B. der Folk-Metal oder Death-Metal gesehen werden kann. Der Begriff kann also implizieren, dass es sich bei ›Oriental Metal‹ um ein Subgenre des Heavy Metals handelt, deren Vertreter nicht zwingend aus islamisch

geprägten Regionen kommen müssen. Die Musik des ›Orient Metal‹ verbindet orientalische Einflüsse wie z.B. die Verwendung von orientalischen Instrumenten oder Tonleitern mit der Musik des Metals. Insbesondere die israelische Band Orphaned Land hat den ›Oriental Metal‹ als Genre populär gemacht. Auf ihrem aktuellen Album The Never Ending Way Of Orwarrior (2010) verbinden sie Metal mit orientalischen Einflüssen und greifen unter anderem auf ein arabisches Orchester mit traditionell arabischen Instrumenten wie Saz, Santur, Cümbüş und arabische Gesänge zurück. Der Begriff ›Muslim Metal‹ dagegen impliziert meines Erachtens zu stark religiöse Inhalte – ähnlich wie die Bezeichnungen Christian Metal oder auch White Metal genannt –, denn als Muslim wird ein gläubiger Anhänger des Islams bezeichnet. Infolge dessen sehe ich in dem Begriff ›Muslim Metal‹ eher einen speziellen Bezug zu religiösen Inhalten und Botschaften, die durch die Musik verbreitet werden sollen.◂2 Ob sich aber auch islamistische Fundamentalisten in Zukunft des Metals bedienen werden (wie dies z.B. neonazistische Strömungen innerhalb des Black Metals taten und den ›Nationalsozialistischen Black Metal‹ hervorbrachten), um ihre Ideologie zu verbreiten und vor allem junge Leute für ihre Weltanschauung zu gewinnen, bleibt abzuwarten – im Hip-Hop ist dies jedenfalls vereinzelt zu beobachten. Der Begriff »Heavy Metal Islam«, den Mark Le Vine durch sein gleichnamiges Buch geprägt hat, erfasst das Phänomen Heavy Metal und Islam dagegen viel genauer. Denn der Terminus berücksichtigt und bezieht meiner Auffassung nach alle islamischen Staaten – auch Indonesien und Malaysia (Südostasien) und nicht nur die Staaten der MENA – mit ein. Natürlich kann der Begriff – ähnlich wie ›Muslim Metal‹ – auch im religiösen Sinne betrachtet und verstanden werden. Angesichts dessen, dass auch in Staaten, deren Bevölkerung hauptsächlich durch den Islam geprägt ist, nicht alle Bürger gläubige Muslime sind – so wie in christlichen Regionen nicht alle Menschen ausschließlich gläubige Christen sind –, betrachte und verstehe ich den Begriff ›Heavy Metal Islam‹ als geographischen Begriff, also in einem räumlich-territorialen Sinn. Somit löst der Begriff ›Heavy Metal Islam‹ den engen regionalen Bezug der MENA auf, den die oben genannten Begriffe implizieren, und erweitert ihn zu einem ganzheitlich aber auch geographisch abgegrenzten Begriff, der sich auf die Heavy Metal Musik aus islamisch geprägten Ländern bezieht. Heavy Metal Musik aus diesen Regionen muss nicht zwingend kulturelle Einflüsse dieser Regionen in der Musik verarbeiten und benutzen, wie dies z.B. die Metal Band Orphaned Land tut, sondern auch stilistisch reiner Black, Thrash oder True Metal etc. fallen folglich unter den Begriff ›Heavy Metal Islam‹. Des Weiteren kann auf der Ebene der Begrifflichkeit eine Analogie zwischen den Begriffen ›Heavy Metal Islam‹ und New Wave of British Heavy Metal gezogen werden, denn beide Begriffe

Abb.1: Desert Rock Festival 2009 in Dubai

sind räumlich begrenzt und beziehen sich auf eine bestimmte geographische Lage. Inwieweit sich der Begriff ›Heavy Metal Islam‹ im Vergleich zum Begriff New Wave of British Heavy Metal etabliert und darüber hinaus eventuell musikalisch ein neues Subgenre innerhalb eines Subgenres definiert (wie z.B. Norwegain Black Metal oder Swedish Death Metal) bleibt vorerst offen und wird sich im Laufe der Zeit zeigen. Schenkt man aber der Aussage von Iron Maiden Frontmann Bruce Dickinson Aufmerksamkeit, wird der Orient die Heavy Metal Musik in den nächsten zehn Jahren stark beeinflussen (vgl. Stratmann 2010, 42) und die Heavy Metal Kultur wird diese Region ebenfalls mit zahlreichen (legalen) Konzerten und Festivals, wie z.B. das *Dubai Desert Rock Festival* oder das *Metal Asylum Festival* erschließen.

Verbreitung des Heavy Metals in der MENA

Das Phänomen Heavy Metal tauchte zum ersten Mal in der zweiten Hälfte der 1980er und Anfang der 1990er Jahre in der Region der MENA auf, also mehr als zehn Jahre nachdem der Begriff Heavy Metal zur Beschreibung einer Musikrichtung aufkam (vgl. Le Vine 2009, 12 u. 21). Zu dieser Zeit florierte die Musik des Heavy Metals bereits in Europa und den USA und die britische Band Iron

Maiden, die zur New Wave of British Heavy Metal zählt, verzeichnete die ersten kommerziellen Erfolge. Heavy Metal kam mit der Globalisierung und der wirtschaftlichen Öffnung (beziehungsweise dem Zwang zur Öffnung) in die Staaten der MENA, in Gestalt globaler Märkte und transnationaler Medienzirkulation (vgl. ebd., 13). Die islamische Welt, sowie viele Bevölkerungsteile der westlichen Welt, stehen der Globalisierung sehr kritisch bis ablehnend gegenüber und bescheinigen ihr stets einen negativen Einfluss auf diverse Phänomene. Dabei ist die Realität viel komplexer als diese Annahmen: Durch die Globalisierung wurde eine breitere kulturelle Offenheit, Kommunikation und Solidarität innerhalb der Region der MENA, sowie zwischen Muslimen und dem Westen ermöglicht. Nirgendwo ist das ›positive‹ Potenzial der Globalisierung deutlicher sichtbar als in den Medien und den populären Kulturen der Region. Globalisierung hat beispielsweise durch Satelliten-Fernsehen und der Zunahme des internationalen Reiseverkehrs Baywatch und Britney Spears im Mittleren Osten verbreitet, aber auch Hip-Hop und Heavy Metal (wie z.B. Tupac Shakur und Iron Maiden). Durch Touristen, Flugbegleiter,◂3 die während ihrem Aufenthalt in den USA oder Europa, die Zeit in (alternativen) Musikgeschäften oder Bars verbrachten (vgl. Le Vine 2008, 6ff und Hecker 2010, 26f) und dem internationalem Tonträgertausch, dem so genanten ›Tape trading‹ und der damit verbundenen Zirkulation der Musik, erreichte die Musik in Form von physikalischen Tonträgern die Region. Des Weiteren tauchte Heavy Metal mit dem Phänomen des so genannten ›Youth Bulge‹ auf, dem immer Jünger-Werden einer Gesellschaft, also der überproportionalen Ausstülpung der demographischen Alterspyramide (vgl. Le Vine 2009, 21f). Die jungen Leute wollten sich Gehör verschaffen und fanden unter anderem im Heavy Metal ein Medium, mit welchem sie sich ausdrücken können. Somit haben die kulturellen Folgen der Globalisierung die musikalische Landschaft der MENA verändert (vgl. Le Vine 2008, 10). Vor allem durch die Verbreitung des Internets ›explodierte‹ die Szene zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Das Internet spielt für die Vernetzung der Metalheads und der Verbreitung ihrer Musik eine sehr große

Abb.2: Flyer für das Metalasylum Festival 2010 in den Vereinigten Arabischen Emiraten

Rolle in diesen Regionen, sodass sich ein Großteil der Szene – aufgrund von Zensur (vgl. weiter unten) – im Internet abspielt.
Betrachtet man die Heavy Metal Szene der MENA oberflächlich, so lassen sich viele Gemeinsamkeiten aufzeigen, die die Staaten der MENA gemeinsam verbinden und hervorbringen. Zensur, Repressionen, der geschichtliche Background des Heavy Metals in der MENA, die politischen Systeme, die Bedeutung des Internets und die Motive der Protagonisten sind nur einige Themenkomplexe, die die Staaten miteinander teilen. Betrachtet man diese Aspekte aber genauer und tiefergehend, so werden deutliche Unterschiede ersichtlich. Vor allem in den Bereichen der Zensur und Repression werden die unterschiedlichen Dimensionen – also die Unterschiede – deutlich. Somit sind bestimmte Strategien und Erfahrungen nicht einfach auf eine andere Heavy Metal Szene einer anderen Region in der MENA übertragbar. Die Erfahrungen zeigen nämlich, dass jede Szene beziehungsweise die (äußeren) Umstände innerhalb eines Staates als Unikat anzusehen sind, die es Wert sind, gesondert betrachtet und diskutiert zu werden (vgl. Le Vine 2009, 34).
Das Phänomen Heavy Metal in der MENA, wird jedoch zusammengehalten von der übergreifenden Wahrnehmung der jüngeren Generation, Heavy Metal als Protestmusik zu begreifen und mit Hilfe der Musik das politische System, ihre religiösen Führer und allgemein die patriarchalischen Strukturen der Gesellschaft in frage zu stellen. Von daher ist es auch keine Überraschung, dass Heavy Metal seit seinem Aufkommen in der MENA von den autoritären politischen sowie religiösen Führern häufig attackiert und verboten wurde. So war es nicht ausschließlich die Härte und Verzerrung der Musik, sowie der oft als ›brutal‹ empfundene tief gutturale Gesang der Metal Musik, sondern vor allem die Texte, die die Autoritäten verachten und kritisch in Frage stellen und somit zum Eingriff der Zensoren führen. Dennoch erobern Bands wie Slayer, Metallica, Machine Head, Lamb of God, Kreator, Testament und viele weitere Gruppen die Aufmerksamkeit und Herzen der jungen Leute, da die Musik und deren Inhalte eine erlösende Antwort und Reaktion auf die von Korruption und Autorität geplagten gesellschaftlichen Gegebenheit und Strukturen gibt. Darüber hinaus ist Heavy Metal eine musikalische Alternative in doppelter Hinsicht für die jungen Leute. Auf der einen Seite zu der sehr dominanten traditionellen arabischen Musik und auf der anderen Seite zu der extrem kommerzialisierten Form der arabischen Popmusik, welche die Radio- und Fernsehkanäle der Region dominiert (vgl. ebd., 21f).
Um die unterschiedlichen Dimensionen bezüglich Zensur und Repressionen in den verschiedenen Staaten der MENA aufzuzeigen, werde ich drei Beispiele an-

führen, die meiner Auffassung nach die Breite und Tiefgründigkeit dieser Themenkomplexe wiedergeben.

Heavy Metal Szene in Ägypten

In Ägypten erfordert das Veröffentlichen von Musik auf Tonträgern und das Spielen von Konzerten eine Genehmigung der staatlichen Autoritäten. Diese muss im Kulturministerium in der Abteilung Zentralstelle für Zensur und von der Sicherheitspolizei eingeholt werden. Nach dem Gesetz 102 von 1985 besitzt der Islamische Rat der Universität von al-Azhar ein weiteres Mitspracherecht bezüglich Zensur. Dieser Rat beschäftigt sich mit vermeitlich unislamischen Äußerungen und Handlungen kultureller Einrichtungen oder Protagonisten und ist ebenfalls ein Befürworter der Zensur unislamischer Inhalte. Ägypten zählt somit zu einem der stärker autokratischen Staaten der MENA, der sein politisches System für ›nichtislamische‹ Inhalte nur geringfügig öffnet.◂4
Durch Kassetten erreichte Heavy Metal Ägypten zu Anfang der 1990er Jahre. Die Szene blühte aufgrund der kulturellen Lockerung zu Mitte dieser Dekade auf. Dies änderte sich aber aufgrund eines Konflikts der Regierung mit militanten-islamistischen Gruppen, wie zum Beispiel mit der Gamiya al-Islamiya. Auslöser dieses Konflikts war die Veröffentlichung eines Fotos von einem Metalkonzert, auf dem ein umgedrehtes Kreuz zu sehen war. Darauf hin initiierte die Regierung eine Razzia gegen die Metal Szene am 22.01.1997. Über 100 Metalfans wurden verhaftet und eingesperrt. Die ägyptischen Medien verbreiteten weitere Bilder und Gerüchte, in denen Metalfans als tätowierte Satansanbeter dargestellt wurden, die Orgien abhalten, Katzen und Ratten häuten und deren Blut trinken. Islamische sowie christliche Gruppen waren entsetzt. Mit der Ernennung des Muftis Sheikh Nasr Farid spitzte sich die Situation weiter zu. Einige Geistliche forderten sogar die Todesstrafe für die Beteiligten. Die aus der Razzia resultierende Angst vor dem Gefängnis und der Hinrichtung war für viele Metalheads so erschreckend, dass viele Musiker ihre Instrumente zerstörten und ihre langen Haare abschnitten. Obwohl es nie eine nachfolgende Razzia gegeben hat, berichtet die Presse von Zeit zu Zeit immer wieder über Metalheads, die satanische Praktiken ausüben. Die Szene existierte aber weiterhin im Untergrund und die Protagonisten lebten ständig mit der Furcht verhaftet und eingesperrt zu werden. Mit öffentlich beworbenen Konzerten begann die Szene Anfang der 2000er Jahre langsam wieder in die Öffentlichkeit zu treten. Diese Entwicklung wurde durch folgende Gegebenheiten möglich:

1. Die Regierung lockerte die Gesetzgebung für fremdes Kulturgut, sodass sich für marginalisierte Musik die Möglichkeit ergab, in der Öffentlichkeit aufgeführt zu werden.
2.In Kairo öffneten neue Konzertorte: gesponserte Festivals, die sich an einer jüngeren Zielgruppe orientieren, wurden genehmigt.
Diese Veränderungen bedeuten aber nicht, dass Metalheads von Seiten der Autoritäten keine Repressionen mehr zu fürchten haben. Tatsächlich sind sie aufgrund ihrer langen Haare und ihrem Outfit beständig Ziel polizeilicher Belästigung und Schikane. Auch legale Konzerte werden von den Behörden und der Polizei überwacht. So wurden zum Beispiel auf einem Konzert im Dezember 2008 die Bands vom Clubbesitzer gezwungen, den gutturalen Gesang während dem Aufenthalt der Polizei zu unterlassen, da diese das Konzert wohl aufgelöst hätte (vgl. Le Vine 2009, 36ff).
Somit bleibt Heavy Metal in einer prekären kulturellen und politischen Lage, so dass die Anhänger der Szene Selbstzensur ausüben, um einer möglichen Razzia und damit verbundenen Verhaftungen aus dem Weg zu gehen. Die Selbstzensur beschränkt sich nicht nur auf ›unislamische‹ Inhalte, sondern auch auf politische Inhalte, die den Status quo kritisieren (vgl. ebd., 34ff).

Heavy Metal Szene in Marokko

Marokkos Metal Szene hat sich aus einer Rockszene entwickelt, die bis in die 1960er hineinreicht. Die Verbreitung der Musik ähnelt der in Ägypten. Kassetten, CDs und Schaltplatten wurden aus dem Ausland mitgebracht und zirkulierten innerhalb der Szene. Anfang der 1990er gründeten Musiker Bands und organisierten Konzerte und kleine Festivals, nach dem DIY◂5 Vorbild der Metal Szene des Westens. Das erste Festival namens *l'Boulevard* fand im Jahre 1999 statt. Durch den Erfolg des Festivals war es den Veranstaltern möglich, größere Metalkonzerte zu organisieren. Anfang 2000 war Heavy Metal einer der größten Jugendbewegungen des Landes, sodass die Sicherheitsdienste auf die Bewegung aufmerksam wurden. Infolge dessen wurden im Februar 2003 vierzehn Heavy Metal Musiker verhaftet, weil ihnen vorgeworfen wurde, dass sie Satanisten seien, die Jugendliche für eine satanische Sekte rekrutieren und somit manipulieren würden. Des Weiteren würden sie die Grundpfeiler des islamischen Glaubens sowie die öffentliche Moral unterwandern, weil sie versucht hätten, gläubige Muslime zu einem anderen Glauben zu konvertieren (vgl. Le Vine 2008, 28ff).

Durch diese Umstände hatte es zunächst den Anschein, dass die in Bedrängnis geratene Metal Szene Marokkos den gleichen Verlauf wie die Ägyptens Jahre zuvor nimmt. Aber die Strategie der Regierung, die Szene wie in Ägypten zum Schweigen zu bringen, ging nicht auf. Die Metal Szene wehrte sich mit Hilfe von massenhaften bürgerlichen Protesten diverser Gruppen, Konzerten vor dem Justizgebäude, in dem die Musiker verurteilt wurden, internationaler Unterstützung und vor allem durch das Internet und einer internationalen Medienpräsenz. Die Proteste gingen so weit, dass sogar der König dafür kritisiert wurde, eine solche Tragödie zuzulassen. Sichtlicht beeindruckt durch die massenhaften Proteste und die große Unterstützung, die die verurteilten Metal Musiker erfahren hatten, gab die Regierung nach und hob das Gerichtsurteil gegen die Musiker auf (vgl. Le Vine 2009, 42).

Zwar besitzt die Heavy Metal Szene in Marokko durch ihren Sieg über die Regierung mehr Freiheiten als die Ägyptens, aber die Regierung in Marokko übt trotzdem signifikante Repressionen und Zensur auf die Medien aus, obwohl das bürgerliche und universitäre Leben relativ frei von Eingriffen der Regierung sind (vgl. ebd., 43). Die Organisation Reporter ohne Grenzen listet Marokko bezüglich der Pressefreiheit derzeit nur auf Platz 135 von 178, da diverse Zeitungen und Zeitschriften, die die politische Elite kritisieren, zensiert oder verboten werden. Des Weiteren kontrolliert die Regierung einen großen Bereich des Internets und sperrt Webseiten wie z.B. Youtube und Google Earth, um Inhalte zu unterdrücken, die eine Gefahr für die Sicherheit des politischen Systems darstellen.◂**6**

Somit kann das Werkzeug der Zensur und Repression auch (wieder) gegen die Metal Szene benutzt werden, obwohl so genannte nicht-religiöse Musik zulässig und durch die Justiz anerkannt ist, solang sie keine antiislamischen oder pornographischen Inhalte propagiert. Sogar der König hat Metalkonzerte gefördert, auch von Metalbands, die weibliche Mitglieder in ihren Reihen haben. Fakt ist aber, dass der König und die politische Elite die Taktik verfolgen, aufgeschlossener gegenüber anderen kulturellen Formen zu sein, aber eine Demokratisierung des Staates ablehnen. So verfolgen sie gegenüber Heavy Metal und anderer Undergroundmusik auf der einen Seite eine liberalere Haltung als viele andere Staaten der MENA – wollen damit auf der anderen Seite zum Beispiel aber die Einschränkung der Pressefreiheit und freien Rede kaschieren (vgl. Le Vine 2009, 44f).

Heavy Metal Szene im Iran

Mitte der 1970er, während der Herrschaft des Schah Mohammad Reza Pahlavi, wurde Rock'n'Roll im Iran populär. Der Schah tolerierte weit mehr als die Machthaber der islamischen Revolution ausländisches Kulturgut und Praktiken, solange seine Person nicht kritisiert oder diskreditiert wurde. Nach dem Fall des Schahs im Jahr 1979 und der islamischen Revolution wurde eine Vielzahl an Musikstücken im Iran verboten. Hier nimmt das Problem der Zensur und Repressionen verglichen mit den vorherigen Beispielen eine gänzlich andere Dimension an. Denn der islamische Staat durchdringt und kontrolliert gewissermaßen alle Aspekte des öffentlichen Lebens seiner Bürger. Somit behält er sich das Recht vor, jede Aussage oder Form, die die fundamentalen Prinzipien des Islams oder die der islamischen Revolution kritisieren, zu zensieren. So wird neben der Presse auch Literatur, das Internet, Musik etc. zensiert, die zum Beispiel kontroverse religiöse, sexuelle oder moralische Themen beinhaltet (vgl. ebd., 45).

Obwohl Heavy Metal von den Machthabern als absolut westlich eingestuft wird und somit inakzeptabel ist, verbreitete sich das Phänomen Heavy Metal im Iran zum Ende des Iran-Irak-Krieges Ende der 1980er Jahre (vgl. ebd., 45f). Ein iranischer Metalhead beschreibt die Anfangstage folgendermaßen: »We started trading tapes and starting bands with old instruments not destroyed during the Revolution, and when people would travel we'd ask them to buy tapes« (ebd., 46). Auch heutzutage, obwohl offiziell verboten und durch diverse Mechanismen eingeschränkt, ist Heavy Metal im Untergrund existent und verbreitet sich vor allem durch das Internet, iPods und Untergrund Partys (vgl. ebd., 51).

Heavy Metal wie auch andere Formen populärer Musik werden im Iran stark zensiert oder sind größtenteils verboten. Wollen Musiker ihre Musik im Iran veröffentlichen, müssen sie diverse staatliche Instanzen, wie z.B. das Kulturministerium durchlaufen, die ihre Musik, Texte und das äußere Erscheinungsbild prüfen. Ausschlaggebend für ein Verbot oder das Negieren des Veröffentlichungsrechts können unter anderem sein, dass zu viele Riffs auf der E-Gitarre gespielt werden oder das ›Acting‹ auf der Bühne als zu provokant empfunden wird. Weitaus schwieriger als ein Album zu veröffentlichen ist es, eine offizielle Genehmigung für eine Liveperformance zu bekommen (vgl. ebd., 47). Ein Heavy Metal Musiker beschreibt den Sachverhalt folgendermaßen:

»When I got the licence for releasing my first record, I had in mind to perform the whole record in a concert but they didn't let me. To receive a license to perform in a concert you should tape

all you want to play on a CD than take it to the associated ministry and fill the forms about the information of your band and your songs and sign accepting the rules of performance. And then their experts decide about your request in some steps. [...] When you have the license then you need to go to another part of ministry [...] and need to let them know about your concert. [...] they ask you about your connection with organizations outside of Iran, terrorists, if you have any relatives outside of Iran or if you have changed your name or address before. Even if you pass all the steps it's not certain that you're going to play. Because maybe they change their mind, or another organization prevents your performance even before going up the stage or even during concert. Finally, the advertisements should be confirmed by them too, and you need to give a couple of tickets to them so that they can check the show out by themselves« (ebd., 48).

Studentischen Gremien gelang es gelegentlich, Metalkonzerte in der Universität zu veranstalten. Universitäten besitzen eine Reihe von Freiheiten, die es ermöglichen, ohne eine Verfügung Konzerte zu veranstalten. Aber auch diese Konzerte werden eingeschränkt. So müssen die Bands sehr oft ohne Schlagzeuger und Gesang spielen, um eine Genehmigung von der Universitätsleitung zu bekommen. Des Weiteren ist es nicht erlaubt aufzustehen, geschweige zu Headbangen oder die Freude über das Ereignis eines Konzertes zum Ausdruck zu bringen (vgl. Le Vine 2008, 179ff).

Aufgrund ihres Erscheinungsbildes werden Metalheads von der Polizei belästigt und schikaniert. Sie werden ohne Grund von der Polizei oder anderen staatlichen Exekutiven aufgegriffen, ins Gefängnis gebracht und dort misshandelt. Dort werden ihnen zum Beispiel die Haare unter Gewalteinfluss abgeschnitten und ausgerissen oder ihre Familien bedroht, wenn sie ihr Erscheinungsbild nicht ändern. Aufgrund dieser Repressionen und der musikalischen Einschränkung ist es nicht verwunderlich, dass in den letzten Jahren zahlreiche Musiker das Land verlassen haben, um der Zensur und Repression zu entgehen (vgl. Le Vine 2009, 49ff). So sind zum Beispiel die Metal Band Tarantist, deren Musiker nun in Los Angeles leben, oder der Gitarrist Farzad Golpayegani, der derzeit in Istanbul beheimatet ist, nur zwei von einer Vielzahl an Beispielen (vgl. Stratmann 2010, 47).

Dieses Phänomen lässt sich aber nicht nur im Iran finden, sondern auch in anderen Staaten der MENA. Für Hani, einem Heavy Metal Musiker aus Jordanien, wäre diese Strategie auch eine Option. »Wenn sich die Situation in Jordanien nicht bessert, wäre die Musik für mich definitiv ein Grund, Jordanien zu verlassen«.◂7 Die Dokumentarfilm Heavy Metal in Baghdad von Eddy Moretti und Suroosh Alvi (2008) beschreibt genau dieses Phänomen. Im Fokus der Dokumentation steht die irakische Heavy Metal Band Acrassicauda, die unter anderem aufgrund ihrer musikalischen Einschränkungen und Drohungen, die

Abb.3: Clubkonzert in Dubai 2010

sie von fundamentalen religiösen Gruppen bekommt, den Irak verlässt und ins Exil geht.

Diese drei Beispiele verdeutlichen die Dimensionen, wie stark die Rezeption und Ausübung des Heavy Metals von dem jeweiligen politischen und religiösen System, von den autoritären Machthabern abhängig ist. Dabei ist die Religion, also der Glaube beziehungsweise der Islam, hauptsächlich nur ein Vorwand um die Musik zu verbieten. Da die Musik und deren Inhalte des ›Heavy Metal Islam‹ vor allem die von Korruption und Autorität geprägten gesellschaftlichen Strukturen, sowie die Einschränkung der Freiheiten der Bevölkerung kritisieren und sich mit weiteren gesellschaftlichen Themen wie zum Beispiel Krieg, Politik / Macht und Religion kritisch auseinandersetzen, sehen die autoritären Regierungen im Heavy Metal eine Bedrohung für sich. Die Band The Kordz aus dem Libanon beschäftigt sich in ihren Liedern beispielsweise mit Selbstmordattentätern, klagen nichtige Kriegsgründe wie ökonomische Vorteile oder Landnahme an oder stellen die angeblichen Helden ihrer Region kritisch in Frage (vgl. Stratmann 2010, 41). Heavy Metal kann somit in den islamischen Staaten als Protestbewegung angesehen werden, der aufgrund der prekären Verhältnisse eine große soziale und politische Relevanz besitzt (vgl. Le Vine 2008, 5). Daher kehrt Heavy Metal zu seinen Wurzeln zurück, da die Texte sich, ähnlich

wie im frühen Heavy Metal, bevor sich die Musik im Mainstream etabliert hatte und kommerzialisiert wurde, mit gesellschaftskritischen Themen beschäftigen. Heavy Metal entstand im Kontext der Deindustrialisierung, die vor allem zu einer Verarmung der Arbeiterklasse führte. Vor allem die Heavy Metal Musiker der ersten Generation beschäftigten sich mit Themenkomplexen dieser Art und mit anderen gesellschaftlich relevanten Themen dieser Zeit und setzen sich mit diesen kritisch auseinander, wie z.B. Black Sabbath mit ihrem Lied *War Pigs* (Paranoid 1970). Insofern besteht eine Analogie des ›Heavy Metal Islam‹ mit den Anfängen der Metal Bewegung. Beide setzen sich kritisch mit gesellschaftlichen Phänomenen auseinander und hinterfragen zum Beispiel bestehende (Macht-) Verhältnisse. Somit ist Heavy Metal gewiss viel komplexer, politischer und widerstandsfähiger – wie durch die Beispiele veranschaulicht wurde – als viele sich vorstellen können, sieht man einmal von der kommerzialisierten Form des Hair Metals der MTV-Generation der 1980er Jahre ab (vgl. Le Vine 2009, 12).

Aufgrund der Ereignisse in einigen arabischen Staaten zu Anfang des Jahres 2011, der Emanzipation der Bevölkerung gegenüber ihren Machthabern und dem politischen System, wie zum Beispiel in Tunesien und Ägypten bleibt abzuwarten, wie frei sich die Heavy Metal Szene in diesen Regionen entfalten kann und entwickeln wird. Klar ist auf jeden Fall, dass vor allem junge Leute an globalen kulturellen Einflüssen wie zum Beispiel Heavy Metal partizipieren wollen. Dieses Teilhaben-wollen wurde in den obigen Beispielen sehr deutlich! Denn Heavy Metal hat sich in diesen Regionen verbreitet, obwohl die Protagonisten der Gefahr von Repressionen wie Gewalt und Unterdrückung, also der Willkür der Herrschenden ausgesetzt sind. Trotz der erwähnten Einschränkungen, Repressionen und Verboten haben sich die Protagonisten der Heavy Metal Szene nicht einschüchtern lassen. Sie haben sich gegenüber ihren Machthabern, beziehungsweise den Verboten und Einschränkungen emanzipiert, da sie diesen trotzen und sich darüber hinwegsetzen.

Anmerkungen

01► Der Begriff MENA steht für »Middle East and North Africa« und wird meist in einem akademischen oder ökonomischen Kontext verwendet. Unter dem Begriff der MENA fallen der »Mittlere Osten« sowie die islamisch geprägten nordafrikanischen Staaten. Dieses Territorium erstreckt sich also von Nordwest Afrika (Marokko) bis zum Iran in Südwest Asien.

02► Die meisten gläubigen Moslems trennen aber ihre religiösen Ansichten von denen der Musik oder auch der Politik (vgl. Le Vine 2008, 15). Folglich bedeutet religiös zu sein, sich nicht ausschließlich anderen kulturellen Gütern zu verschließen oder dieses abzulehnen – sprich konservativ zu sein.

03► Die männliche Form wurde der einfacheren Lesbarkeit gewählt und schließt uneingeschränkt die weibliche stets mit ein.

04► vgl. [http://www.giga-hamburg.de/openaccess/nordsuedaktuell/2005_1/giga_nsa_2005_1_hecker.pdf]; letzter Abruf 05.11.2010.

05► DIY steht für ›do it yourself‹ und heißt so viel wie ›selber machen‹.

06► vgl. [http://www.reporter-ohne-grenzen.de/index.php?id=478]; letzter Abruf 04.11.2010.

07► vgl. [http://www.spiegel.de/unispiegel/wunderbar/0,1518,519983,00.html]; letzter Abruf 28.10.2010.

Christian Krumm

»Auf einmal ist es explodiert«. Die Entstehung der Metalszene im Ruhrgebiet[1]

Im Ruhrgebiet ist Anfang der achtziger Jahre eine Heavy Metal-Szene entstanden, die bis heute ihresgleichen sucht. Bands wie Kreator (Essen), Sodom (Gelsenkirchen), Grave Digger (Gladbeck), Rage (Herne) oder Axel Rudi Pell (Bochum) sowie das *Rock Hard* Magazin oder die Plattenfirma Century Media (beide Dortmund) haben in dieser Industrielandschaft ihre ersten Schritte unternommen. »Auf einmal ist es explodiert« – mit diesen Worten beschrieb Rage-Sänger Peter »Peavy« Wagner seine Eindrücke von der Anfang der Achtziger Jahre aufkommenden Heavy Metal-Szene.

Obwohl von den Organisatoren der Kulturhauptstadt *Ruhr 2010* geflissentlich ignoriert, gehört diese Musik zum Selbstverständnis der Region, oft wird sogar von einer Geistesverwandtschaft gesprochen. Gewiss können im Ruhrgebiet einige Faktoren konstatiert werden, die Anfang der achtziger Jahre die Entwicklungen im Bereich Heavy Metal beflügelt haben. Mittels der Anwendung soziologischer Theorien könnten ebenso Bedingungen, Ursachen und Merkmale eines solchen Wachstums herausgearbeitet werden und dennoch würde unter vergleichbaren Umständen nicht zwangsläufig wiederum eine solche Entwicklung auftreten. Denn die Erfassung dieses Phänomens kann nicht vollständig geschehen, ohne die Initiative einzelner Personen zu berücksichtigen, die sich zunächst in ihrer Freizeit und später beruflich engagierten.

Daher sollen im Folgenden zunächst einige wichtige Begebenheiten in der Entstehung der Szene im Ruhrgebiet allgemein formuliert werden, die die Chance bieten, Regeln und Mechanismen zu identifizieren, um ähnliche Vorgänge in anderen Kontexten charakterisieren. Im Anschluss seien einige günstige infrastrukturelle Voraussetzungen herausgestellt, die im Ruhrgebiet vorhanden waren und die Entwicklung der Szene begünstigt haben können. Schließlich soll der Fokus dann auf den entscheidenden Faktoren liegen, nämlich den aktiven Mitgliedern, wovon einige beispielhaft herausgegriffen seien.

Die vorliegenden Ausführungen sind als essayistischer Beitrag zu verstehen. Sie sind Zusammenfassung und Kommentierung der gewonnenen Eindrücke bei den über vierzig für das Buch »Kumpels in Kutten. Heavy Metal im Ruhrge-

biet« geführten Interviews. Dabei ist der Fokus auf die Frage gerichtet, was die Entstehung der Szene in dieser Region bedingt hat.

Musik und Region

Heavy Metal und das Ruhrgebiet – diese Konstellation erscheint nicht nur auf den ersten Blick als eine nachvollziehbare: die harte Musik harmoniert mit der Atmosphäre zwischen Zechen und Hochöfen, zwischen hart unter Tage arbeitenden Menschen und der seit der Krise der Montanindustrie von Arbeitslosigkeit extrem betroffenen Region: Heavy Metal als Ausdruck einer tristen und perspektivarmen Lebenssituation?
So nachvollziehbar diese Verbindung erscheint, so wenig ausreichend ist sie als Begründung für das, was sich mit Beginn der 1980er Jahre im Ruhrgebiet entwickelt hat. Die Szene bestand nicht aus verzweifelten Jugendlichen, die in ihrer Heimat keine Zukunft hatten und sich ob dieser Umstände in eine aus Musik und Alkohol konstruierte Scheinwelt elektrischer Gitarren, Lederkluften und rauer, teilweise satanischer Texte flüchteten. Die Gemeinsamkeiten von Musik und Region sind gewiss mehr als reiner Zufall, dennoch taugen sie nicht als Erklärung für die Entwicklung der Szene.
Die Musik der großen Vorbilder ist dagegen eine wesentliche Vorbedingung. Ende der Siebziger Jahre hatten Bands wie Motörhead, Kiss, Judas Priest oder die Scorpions weltweit großen Erfolg und inspirierten so die ersten Bands der so genannten New Wave of British Heavy Metal – darunter Iron Maiden, Samson, Tygers of Pan Tang oder Saxon. Dieser Verbund von Bands prägte ein neues Genre, das der Anlass für die Bildung der Szene war.
Es lassen sich durchaus einige Regelmäßigkeiten herausarbeiten, die eine solche Entwicklung bedingen und gänzlich unabhängig von einer bestimmten Region funktionieren. Besonders marktwirtschaftliche Zusammenhänge spielen eine Rolle, denn Wachstum bedeutet in dieser Hinsicht zuvorderst Investition und Kapitalzufluss. Qualitativ hochwertige Musikveröffentlichungen, eine Auswahl an Magazinen und somit die Verbreitung der Musik sowie Konzerte, Festivals und ähnliches bedürfen ab einem gewissen Punkt adäquater finanzieller Unterstützung, bevor sie sich selbst rentieren. Ebenso gab es im Ruhrgebiet regionsspezifische Faktoren, die diese Entwicklung in ihrem Wachstum und ihrer Nachhaltigkeit möglich gemacht haben.

Allgemeine Überlegungen zur Entstehung einer Musikszene

Unter einer Musikszene sei im Folgenden eine regional begrenzte Infrastruktur aus Künstlern, Dienstleistern (Technik, Organisation, Merchandise) und Medien verstanden, die die Verbreitung eines bestimmten Musikgenres fördert und zugleich für ihre Mitglieder Abgrenzung und Identifikation bedeutet. Eine »jugendliche Teilkultur«,◂2 wie sie im Fall des Heavy Metal zu konstatieren ist, wird genau dann zu einer Szene, wenn »sie sich als eigener, vorübergehender Lebensraum konstituiert, allenfalls mit Verknüpfungen zu herkömmlichen Milleus und Kulturen«. Da für die darzustellende Entwicklung der Szene zuvorderst ökonomische Faktoren heranzuziehen sind, sei eine Diskussion der Begriffe »Kultur«, »Jugendkultur« sowie »Subkultur« hier außen vor gelassen.◂3

Die Entstehung und das Wachstum einer Szene sind durchaus mit den Prinzipien von Nachfrage und Angebot zu erklären. Im Anfang sind die steigende Popularität eines bestimmten Genres und damit eine Nachfrage zu konstatieren, die zunächst nur unter einzelnen Individuen und Kleingruppen auftritt. Das Bedürfnis, an der Entwicklung der Musik teilzuhaben, wird im Zuge des mangelnden kommerziellen Ertrages nicht von der Musikindustrie und der Presse gedeckt, sodass die einzelnen Mitglieder der Szene selbst für die entsprechenden Medien und Dienstleistungen sorgen müssen. Entstehen auf Grund zunehmender Aktivitäten immer mehr Kontakte unter den Einzelnen, so werden auch die Formen der Kommunikation vielfältiger. Zudem gibt es ein Bedürfnis nach musikalischer Nachahmung. Die Mitglieder lernen Instrumente und gründen selbst Bands, die wiederum die Szene mit Musik ihrer Stilrichtung versorgen.

Ab einem gewissen Zeitpunkt wird das kommerzielle Potential dieses Genres auch für einige Außenstehende sichtbar und es setzt eine Professionalisierung ein. Musik, Dienstleistungen und Medien, die vorher nur auf freiwilliger, im weitesten Sinne ehrenamtlicher Basis entstanden sind und häufig nur kostendeckend betrieben wurden, avancieren für einige zur Grundlage des Lebensunterhalts. Eine solide Infrastruktur kristallisiert sich heraus und marktwirtschaftliche Faktoren spielen eine zunehmend bedeutende Rolle bei der Entwicklung der Musik und der Medien. Das Genre wird nun auch für Szenefremde interessant und erhält eine größere gesamtgesellschaftliche Aufmerksamkeit. Sobald das kommerzielle Potential überschritten ist, folgt ein Schrumpfen der Infrastruktur, das von nicht Wenigen als gesund empfunden wird. Musiker, Journalisten und Produzenten arbeiten zum Teil wieder auf freiwilliger oder semiprofessioneller Basis.

All diese Vorgänge und Entwicklungsschritte sind bedeutend für die Entstehung einer Szene und haben wenig mit dem Charakter einer Region zu tun. Dennoch lassen sich im Ruhrgebiet speziell einige Faktoren ausmachen, die die Verbreitung des Heavy Metal begünstigt, das Wachstum der Szene beschleunigt oder ihre Ausmaße zum Teil mitbedingt haben.

Spezielle Faktoren im Ruhrgebiet

Im Ruhrgebiet und Umgebung gab es bereits in den 1970er Jahren eine ausgeprägte Infrastruktur an Veranstaltungsorten. Als der Hardrock und später die New Wave of British Heavy Metal populär wurden, gastierten alle bedeutenden Bands regelmäßig entweder in der Dortmunder Westfalenhalle, der Essener Grugahalle oder der nahen Düsseldorfer Phillipshalle. Ebenso konnten große Festivals, u. a. das *RockPop in Concert* und das erste deutsche *Monsters of Rock* (beide in Dortmund, 1983) hier ausgetragen werden. Bei diesen Großveranstaltungen konstituierten sich die ersten wesentlichen Kontakte unter den einzelnen Fans im Zuge der gemeinsamen Begeisterung für Bands wie Motörhead, Judas Priest oder Iron Maiden und es wuchs der Bedarf an regelmäßigen Treffen. Hierfür eigneten sich nur bedingt private Örtlichkeiten, wie zum Beispiel eine Gartenlaube in Essen-Altenessen, die der junge Josef Dominik (unter dem Pseudonym Grave Violator zwischenzeitlich bei der Band Sodom aktiv) von seinem Großvater zur Verfügung gestellt bekam. Hier wurden auch einige Interviews für die Fernsehdokumentation Thrash, Altenessen aus dem Jahr 1989 gedreht.
So stieg besonders die Zahl der öffentlichen Treffpunkte. Mit der Krise der Montanindustrie und den ersten Zechenschließungen in den siebziger Jahren kam die Frage auf, ob die alten Gebäude schlichtweg abgerissen oder einem neuen Zweck zugeführt werden sollten. Zumeist auf Grund der Initiative von Einzelpersonen oder Bürgervereinen konnte in einigen Fällen der Abriss verhindert und eine gemeinnützige oder kommerzielle Weiterverwendung durchgesetzt werden. Beispielhaft seien hier die Zeche Carl in Essen-Altenessen und die Zeche Prinz Regent in Bochum-Weitmar (Zeche Bochum) genannt.
So hatte das Ruhrgebiet Anfang der 1980er Jahre infrastrukturell genügend Kapazität, um der wachsenden Zahl von Heavy Metal-Fans Möglichkeiten zum Austausch zu bieten. Ein weiterer Faktor stellt die Nähe zu der zu diesem Zeitpunkt wesentlich weiter entwickelten Szene in den Niederlanden dar. Die aus England kommende New Wave of British Heavy Metal fand hier bereits einen deutlicheren Nachhall, was zum Beispiel an dem Umstand zu erkennen ist, dass

mit dem *Aardshock* das erste auf Heavy Metal spezialisierte Magazin des europäischen Festlands in Eindhoven produziert und im Ruhrgebiet regelmäßig gelesen wurde. All diese Faktoren machten das Ruhrgebiet für einen Metalfan der Anfangszeit zu einer günstigen Umgebung.

Persönlichkeiten

Für die Entwicklung der Szene im Ruhrgebiet sind grundsätzlich die Initiativen von Einzelpersonen verantwortlich, Heavy Metal Fans, die sich durch die Musik dazu inspiriert fühlten, musikalisch aktiv zu werden oder Bands eine Plattform durch Zusammenkünfte, kleine Labels oder Magazine zu bieten. Nicht selten kam es vor, dass sich Aktive an mehreren Projekten beteiligten. Schlagzeuger Jörg Michael beispielsweise begann seine Karriere bei der Band Avenger (Rage) und spielte in der Folge ebenso für Mekong Delta, Grave Digger, Axel Rudi Pell und Onkel Tom, um nur die Bands des Ruhrgebiets zu nennen. Zuweilen waren Mitglieder der Szene auch in verschiedenen Bereichen aktiv. Steeler Sänger Peter Burtz schrieb von 1984 bis 1992 für den *Metal Hammer* und war ab 1989 Chefredakteur. Axel Rudi Pell arbeitete ebenfalls für das Magazin in der Bildredaktion. Die nun ausführlicher zu behandelnden Personen sind unter der Maßgabe gewählt, das Spektrum der Aktivität in seiner Breite und Vielseitigkeit möglichst vollständig abzubilden.

Axel Thubeauville, heute Inhaber von Shark-Records, hatte zunächst ein Plattengeschäft namens Insider in Essen, bevor er im Bereich Presse und Plattenvertrieb aktiv wurde. Die Plattengeschäfte, die Anfang der Achtziger Jahre vermehrt importierte Heavy Metal-Alben aus England oder Amerika anboten, gehörten zu den ersten Treffpunkten der Szene. Da es nur sehr wenig Möglichkeiten gab, über die Presse Informationen zu neuesten Veröffentlichungen oder sonstigen Aktivitäten zu beziehen, waren die Mitarbeiter der Musikgeschäfte eine zuverlässige Quelle. Sehr früh knüpfte Thubeauville Kontakt zu dem Herausgeber des niederländischen *Aardshock*, Mike van Rijkswijk, und brachte mit ihm zusammen bald eine deutschsprachige Ausgabe des Magazins heraus. Nachdem sich im Ruhrgebiet die ersten Bands gegründet hatten, gingen die Musiker vermehrt mit ihren Demo-Aufnahmen zum *Insider*, unter ihnen der junge Axel Rudi Pell. Von dessen Band Steeler zeigte sich Thubeauville sehr begeistert. Da sie von den Plattenfirmen abgelehnt wurden, nutzte er seine Kontakte zum belgischen Label Mausoleum und gründete mit ihrer Unterstützung seine eigene Firma Earthshaker-Records. Steeler und die aus Düsseldorf stammende Band Warlock mit Sängerin Doro Pesch waren die ersten

Produktionen des neuen Labels. Wenig später folgte die erste deutsche Thrash-Metal-Band Living Death aus dem nahe gelegenen Velbert. Thubeauville war somit der erste, der Medien und Vertrieb im Ruhrgebiet auf eine professionelle Ebene brachte. Im Laufe der Jahre entdeckte er für seine Firma Shark-Records noch Bands wie Sepultura, Massacra oder Stratovarius.

Götz Kühnemund, seit 1991 Chefredakteur des *Rock Hard* Magazins, war bereits seit den Anfangstagen journalistisch tätig und muss gerade auf Grund dieser Konzentration seiner Aktivität als einer der wichtigsten Akteure der Szene betrachtet werden. Er suchte früh Kontakt zu anderen Fans in ganz Deutschland und gründete zu diesem Zweck den Fan-Club *Metal-Maniacs-Germany*. Um die Mitgliedschaft attraktiver zu gestalten, brachte er auch bald ein Fanzine gleichen Namens heraus. Ab 1984 arbeitete er mit Holger Stratmann und Uwe Lerch zusammen, die ihrerseits im Jahr zuvor das *Rock Hard* gegründet hatten. Zu diesem Zeitpunkt waren die Ausgaben noch handkopiert in einer Auflage von 110 Exemplaren und wurden überwiegend in Plattengeschäften verkauft. Die Motivation zu dieser Arbeit bestand vornehmlich in der Möglichkeit, die Musiker bei Interviewterminen persönlich zu treffen und die neuesten Veröffentlichungen zur Rezension direkt von den Plattenfirmen zugeschickt zu bekommen. Axel Thubeauville holte Kühnemund zum deutschen *Aardshock*, für das er bis 1986 schrieb. Danach wechselte er zum *Metal Hammer*. Als 1989 auf Grund von Differenzen innerhalb der Redaktion diverse Journalisten den *Metal Hammer* verließen, heuerte u. a. Kühnemund beim *Rock Hard* an, das inzwischen über einen professionellen Vertrieb veröffentlicht wurde. Das *Rock Hard* wurde in den neunziger Jahren zum führenden deutschen Szene-Magazin und Kühnemund selbst zu einem der bekanntesten Sprecher der Szene.

Abb. 1: Götz Kühnemund

Robert Kampf war ein paar Jahre als Musiker aktiv, bis er 1989 zum Zwecke der Veröffentlichung des Debüts seiner Band Despair in Dortmund die Firma Century Media gründete, heute eines der größten Independentlabels weltweit. Er bereiste Mitte der 1980er Jahre die USA und beobachtete dort intensiv die Aktivitäten in einigen lokalen Punk- und Hardcore-Szenen. Besonders die Arbeit kleiner, von Musikern gegründeter Labels,

wie *Discord* von Ian McKay (Minor Threat) und *Alternative Tentacles* von Jello Biafra (Dead Kennedys) waren für ihn von Interesse. Von ihrer szenenahen Arbeit inspiriert veröffentlichte er 1989 mit dem Despair-Debüt *The History Of Hate* die erste Platte seines eigenen Labels. Unterstützung erhielt er dabei von Markus Staiger, dem Gründer der Plattenfirma Nuclear Blast, die unter dem Sublabelnamen Mind Control finanziell und organisatorisch beteiligt war. Mit der Ausrichtung auf die sich neu entwickelnden Stile und Subgenres des Heavy Metal verhilft Kampf bis heute vielen Bands zu beachtlichen Karrieren, darunter Iced Earth, Nevermore, Sentenced, Tiamat, Moonspell oder Caliban.
Diese drei Persönlichkeiten als Beispiele hervorzuheben wird etlichen anderen Aktiven der Szene nicht gerecht. Allen Akteuren ist gemeinsam, dass sie als Fans an die Musik herangetreten sind und der Wunsch, innerhalb der Szene aktiv zu werden, sie letztlich in die Professionalität geführt hat.

Professionalisierung der Szene

Das Festival *RockPop in Concert* kann als Initialzündung für die Professionalisierung der Szene im Ruhrgebiet gesehen werden. Der *Metal Hammer*, zu diesem Zeitpunkt ebenfalls im Ruhrgebiet beheimatet, war ursprünglich als einmaliges Sonderheft speziell für diese Veranstaltung geplant, doch noch vor der ersten Ausgabe wurde entschieden, ein regelmäßig erscheinendes Magazin zu konzipieren. Der erste Chefredakteur des Magazins wurde der Journalist Charly Rinne, der später die Firma No-Remorse-Records gründete und unter anderem Blind Guardian zu ihrem ersten Plattenvertrag verhalf. Auch das *Rock Hard* und das *Aardshock* berichteten in den folgenden Januarausgaben über das Festival und erlebten Absatzsteigerungen. Die Magazine suchten verstärkt nach auf Heavy Metal spezialisierten Journalisten und ebenso stieg der Bedarf der Plattenfirmen an Bands. Besonders die Labels *Noise* (Berlin) und SPV/Steamhammer (Hannover) nahmen zahlreiche Musiker unter Vertrag. Zwischen 1984 und 1986 engagierten sie allein aus dem Ruhrgebiet die Bands Grave Digger, Sodom, Kreator, Steeler und Rage.
Musiker und Journalisten konnten nun zunehmend mit ihrer Tätigkeit ihren Lebensunterhalt bestreiten. Mit neuen Veröffentlichungen stiegen die Popularität des Genres und so auch der Kapitalfluss innerhalb der Szene. Um die Verbindung zwischen Musik, Fans und Medien auch unter diesen Umständen zu gewährleisten, war ebenso eine effektive Organisation notwendig. 1986 gründete der Verlagsinhaber Bogdan Kopec die Management-Firma Drakkar, so dass auch die Betreuung der Bands auf eine professionelle Ebene gehoben wurde.

Zahlreiche Tourneen durch Deutschland, Europa und die USA zeugen von dieser Entwicklung.
Im Zuge dieser Professionalisierung entwickelte sich Heavy Metal von einem Szenebegriff hin zu einem Markennamen. Finanzstarke Firmen wie Emi Elektrola oder CBS erkannten die kommerziellen Möglichkeiten des Genres und nahmen ihrerseits bereits in der Szene etablierte oder neue, mit einem solchen Image ausgestattete Bands unter Vertrag. So erlebten Axxis aus Dortmund im Jahr 1989 einen rasanten Aufstieg. Die jahrelang innerhalb der Szene relativ unbeachtete Band unterschrieb nach der Einsendung eines einzigen Liedes bei Emi Elektrola einen Vertrag und von ihrem Debütalbum wurden über 100.000 Exemplare verkauft.
Diese Entwicklungen bleiben innerhalb einer Szene nicht ohne Reaktion. Im Falle des Heavy Metal waren die Folgen besonders eine zunehmend ablehnende Haltung gegenüber der kommerziellen Verwertung sowie die Etablierung weiterer Stilrichtungen, die sich ihrerseits für die Musikindustrie nicht (oder noch nicht) eigneten. Ob die Professionalisierung für die Szene insgesamt von Vorteil war, lässt sich an Hand der Meinung Beteiligter nur schwer nachvollziehen. Es muss jedoch festgehalten werden, dass Bands, die bis heute erfolgreich Alben veröffentlichen, von der Kommerzialisierung profitiert haben, da sie sich mit ihrer Hilfe eine breite und nachhaltige Fanbasis aufbauen konnten.

»Global« oder »Local«?

Der diesen Ausführungen vorangestellten Eingrenzung des Szenebegriffs kann – auch im Hinblick auf den Titel der Sektion dieses Bandes – zu Recht entgegen gehalten werden, dass eine Szene nicht lokal begrenzt sein muss. Nach dem Heimatbezug befragt, waren die Antworten der Musiker, Journalisten und sonstigen Beteiligten durchaus unterschiedlich. Von einer Differenzierung zwischen einzelnen Städten des Ruhrgebiets bis hin zu der Perspektive einer einzigen weltweiten Metalszene waren sämtliche Einschätzungen vertreten. Letztlich mag man dem bereits extrem überstrapazierten Begriff des Netzwerks gewisse Berechtigung zusprechen, dessen Knotenpunkte sich in bestimmten Gegenden der Welt konzentrieren. Ein wichtiger Aspekt dieser Frage besteht in der Strategie der einzelnen Plattenfirmen, neue Bands zu akquirieren. Robert Kampf, Chef von Century Media, erläuterte die Vorgehensweisen. Während in den ersten Jahren Bands relativ früh einen Vertrag erhielten, um sie innerhalb der Szene bekannt zu machen, ist es heute Aufgabe der Musiker selbst, sich mittels Konzerten und der neuen Medien zu etablieren und

Abb. 2: Sodom– Fotosession mit Destructor.

eine Basis zu schaffen. Diese geforderte Eigeninitiative steht prototypisch für eine Tendenz zur weltweit engeren Vernetzung der einzelnen Szenen. Dagegen spricht die Tatsache, dass bereits Anfang der achtziger Jahre ein reger Austausch zwischen z. B. der Ruhrgebiets- und der Bay-Area-Szene (USA) stattfand. Aufnahmen von Bands wie Metallica oder Sodom wurden ausgetauscht (das so genannte »Tape-Trading«) noch bevor sie im Handel erhältlich waren. Insofern ließe sich durch die neuen Medien lediglich von einer Beschleunigung sprechen. Denn trotz dieser Entwicklungen sind persönliche Kontakte immer noch das Wesentliche bei der Etablierung einer neuen Band oder eines neuen Magazins und hierfür sind die Knotenpunkte des Netzwerkes – wie das Ruhrgebiet – die ersten Anlaufstellen.

Fazit

Zwar brachte das Ruhrgebiet nicht die kommerziell erfolgreichsten Bands hervor, wie z. B. die US-amerikanische Bay-Area (Metallica) und auch in Deutschland kamen Helloween aus Hamburg lange Zeit auf höhere Verkaufszahlen. Doch alle genannten Bands des Ruhrgebiets blicken heute auf über zwei Jahrzehnte währende Karrieren zurück und gehören zu den erfolgreichsten der

ganzen Szene (Steeler ausgenommen, doch existiert das Nachfolgeprojekt Axel Rudi Pell bis heute). Auch das *Rock Hard* und Century Media sind aus dem Heavy Metal nicht mehr wegzudenken. All diese Faktoren machen das Ruhrgebiet – oder sollte man sagen die ›Ruhr-Area‹? – zu einer Pilgerstätte für alle Metalfans weltweit.

Anmerkungen

01► Die folgenden Ausführungen sind eine überarbeitete Fassung des auf dem am 3. Juni 2010 anlässlich der Tagung «›Metal Matters‹ – Heavy Metal als Kultur und Welt« gehaltenen Vortrags an der HBK Braunschweig. Die Kommentare und wörtlichen Zitate der Beteiligten sind Interviews entnommen, die für das Buch *Kumpels in Kutten. Heavy Metal im Ruhrgebiet* (Holger Schmenk/Christian Krumm, Bottrop 2010) geführt wurden

02► Dieter Baacke: Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung, 3. überarb. Auflage, Weinheim/München 1987, S. 83

03► Für eine ausführliche Erörterung der Problematik dieser Begriffe vgl. beispielhaft Müller-Bachmann 2002, 20-58

Caroline Fricke

Heavy Metal in der DDR-Provinz

1988 eroberte die Heavy Metal Band Crystal aus Rostock mit ihrem *Bergringrennen* die DDR-Radiocharts. Der Song erzählt vom traditionsreichen Motorradrennen am Teterower Bergring in Mecklenburg und von seinen Fans. In Mecklenburg selbst durfte die Band damals allerdings nicht überall auftreten, weil es während eines Konzertes zu einer Schlägerei im Publikum gekommen war.◂1 Diese Ausschreitung diente aber nur als Vorwand, die Heavy Metal Musiker an öffentlichen Auftritten zu hindern und ihre Fans so weit wie möglich aus der Öffentlichkeit zu verdrängen. Auch beim Bergringrennen waren Heavies nicht gern gesehen. Jahr für Jahr vor Rennbeginn umstellten Polizisten den Teterower Bahnhof, um unerwünschtes Publikum vom Rennen fernzuhalten. Wer durch sein Äußeres auffiel, wurde in einen eigens vorbereiteten »Zuführungsstützpunkt« befördert, meist die Turnhalle einer der umliegenden Schulen, und musste dort mitunter bis zum Abend ausharren, stehend und mit den Händen an der Wand. Wollte man das Rennen ungestört beobachten, musste man sein Äußeres anpassen, zumindest bis der Bergring erreicht war (Tost 2006, 18).

Heavy Metal als Medium der politisch-ideologischen Diversion

Heavy Metal war in der DDR wegen seiner westlichen Herkunft offiziell unerwünscht. Dabei hatte die Freie Deutsche Jugend (FDJ) ihn zunächst als eine Form westeuropäischer Jugendkulturen beschrieben, deren Aufkommen in der Bundesrepublik als Anzeichen eines sich verschärfenden Klassenkampfes begrüßt wurde (Heubner 1985, 11f). Ähnlich interpretierten auch marxistisch orientierte Jugendforscher in Westeuropa die Ende der Siebziger Jahre entstehenden Jugendkulturen – neben Heavy Metal auch Skinheads und Punks – als Aufbegehren randständiger Jugendlicher gegen soziale Benachteiligung und sahen Jugendliche der Arbeiterklasse als Träger dieser Revolte (Honneth/

Lindner/Paris 1979). Die britischen Heavy Metal Bands Girlschool und Angel Witch traten 1981 in Jugendsendungen des Fernsehens der DDR auf (Breitenborn 2010, 109).

Als sich allerdings auch in der DDR eine rasch anwachsende Heavy Metal Szene entwickelte, brachte sie die FDJ in erhebliche Erklärungsnöte, denn in der DDR galten Klassenauseinandersetzungen als überwunden. Das Jugendgesetz der DDR postulierte: »In der Deutschen Demokratischen Republik stimmen die grundlegenden Ziele und Interessen von Gesellschaft, Staat und Jugend überein.« (Jugendgesetz DDR 1974) Resultierten also extreme Jugendkulturen aus sozialen Spannungen, so widersprach die bloße Existenz von Heavy Metal Fans der postulierten gesellschaftlichen Harmonie.

Neben der FDJ beschäftigten sich nun auch Soziologen vom Leipziger Zentralinstitut für Jugendforschung (ZIJ) und von der Berliner Akademie der Pädagogischen Wissenschaften (APW) mit der Heavy Metal Kultur in der DDR. Sie konnten ihre Ergebnisse vor dem Mauerfall allerdings nicht publizieren und nur in Ausnahmefällen mit Kollegen diskutieren. Die Soziologen der APW erkannten die Widersprüche zwischen den allenthalben propagierten Erfolgsmeldungen und der defizitären Lebenswirklichkeit Jugendlicher als wesentliche Ursache für die Zuwendung zu extremen Jugendkulturen (Steiner/Stock/Wenzke 1999, 29). Deutlicher formulierte ein Forscher des ZIJ: »Immer jedoch ist die starke Anziehungskraft und unmittelbare Integration in eine Außenseitergruppe ein Indiz dafür, daß Interessenlagen junger Menschen nicht respektiert werden.«◂2 Zur weiteren Erklärung des Phänomens listeten die Soziologen Merkmale auf, welche abweichenden Jugendlichen generell zugeschrieben wurden: mangelnder Schulerfolg, zerrüttete Familienverhältnisse und sexuelle Ausschweifungen (ebd. 5; Binas 1991. 34). Eine Studie des Ministeriums des Innern (MdI) von 1988 bestätigte, dass jugendlicher Protest zum großen Teil aus der Überfütterung mit politischer Propaganda resultierte, widerlegte aber die Annahme, dass soziale Probleme Jugendliche anfällig für extreme Gruppierungen machten (Niederländer 1989, 16f).

Mit inhaltlichen Aspekten der Heavy Metal Kultur befassten sich die Forscher nur am Rande. In den wenigen kulturanalytischen Texten dominierte die Ablehnung, Heavy Metal wurde einseitig als gewaltverherrlichend, sexistisch und nationalistisch abgetan (Binas 1991, 101ff).

Auch das Ministerium für Staatssicherheit (MfS) rechnete Heavy Metal Fans zunächst rechtsextremen Kreisen zu: ihre Kleidung sei »faschistisch und militaristisch«, Heavy Metal Fans trügen »Phantasieuniformen«, die an »SS, HJ und SA angelehnt« seien.◂3 Diese Zuordnung resultierte aus der grundsätzlichen Ablehnung alternativer Jugendkulturen und wurde durch Missinterpretationen

der verwendeten Symbole verstärkt. So wurden etwa Totenköpfe stereotyp als Abzeichen der SS verstanden und 1986 fielen der Staatssicherheit beim Motorradrennen im tschechoslowakischen Brünn »uniformierte Jugendliche« aus der DDR in langen Mänteln mit »adlerähnlichen Symbolen« auf dem Rücken auf. Adler wurden generell mit dem Reichsadler des Deutschen Reiches assoziiert, entpuppten sich in diesem Falle aber als »Hondaschwinge«, dem Markenzeichen eines japanischen Motorradherstellers. Trotzdem wurden fünf Mitglieder der Gruppe verhaftet.◂4

Das MfS verstand Heavy Metal als Mittel im internationalen Klassenkampf, als »politisch-ideologische Diversion«, welche Jugendliche der sozialistischen Gesellschaftsordnung entfremden und zu Systemgegnern erziehen sollte (Rauhut 2002, 101). Um das Anwachsen der Szene zu verhindern, durften im Fernsehen der DDR keine Heavy Metal Bands mehr auftreten und auch der staatliche Rundfunk sendete zunächst keine Heavy Metal Musik. Allerdings nutzten Jugendliche in der DDR ohnehin vorwiegend westliche Medien, um internationale Musiktrends zu verfolgen. In Mecklenburg waren westdeutsche Radiosender überall zu empfangen und bis zur Mitte der Achtziger Jahre zeigten sich auch in abgelegenen Dörfern Heavy Metal Fans.◂5 Von anderen Jugendlichen unterschieden sie sich vor allem durch ihren Habitus. Typische Heavy Metal Kleidung gab es in der DDR allerdings nicht zu kaufen. Wer es sich leisten konnte, fuhr nach Ungarn, denn im »Gulaschkommunismus« war der Umgang mit westlichen Jugendkulturen entspannter als in der im Systemgegensatz befangenen DDR. Hunky Punky war ein für seine reichhaltige Auswahl an Pop-Paraphernalia berühmtes Geschäft in Budapest und Jugendliche aus der DDR bestaunten in der Stadt Werbeplakate für Konzerte von Heavy Metal Bands (Mühlmann 2007, 60). In der DDR hingegen war Lederkleidung äußerst rar und teuer. Die meisten Fans bastelten sich ihr Outfit selbst. Sie bemalten T-Shirts mit Emblemen westlicher Musikgruppen, schneiderten mühevoll Aufnäher auf Jeansjacken und nutzten Beziehungen zu Beschäftigten in der Metall- und Lederindustrie, um Automatenketten zu verchromen und Nieten zu kaufen (Schallnass 2006, 3).

Wegen der Schwierigkeiten, Heavy Metal Zubehör zu organisieren, glaubten die Soziologen der APW, dass die Hierarchie der Fans untereinander von der Anzahl der erworbenen Nieten abhänge (Steiner/Stock/Wenzke 1988, 20). Unter Heavies galten sie jedoch nicht als Statussymbol. Sie erkannten »wahre Fans« an deren Expertenwissen über die verschiedenen Stile der Heavy Metal Musik (Stock/Mühlberg 1990, 125). Diese Kenntnisse zu erwerben war für den durchschnittlichen Musikfan allerdings schwierig, denn auch westliche Radiosender spielten nur selten harte Heavy Metal Musik. Im Untergrund kursierten die

einschlägigen westdeutschen Fanmagazine »Metal Hammer« und »Hurrikan«, so dass das theoretische Wissen gelegentlich breiter war als die akustische Erfahrung.◂6

Aktuelle Musiktrends wurden von wenigen Eingeweihten verbreitet, die Mitglied in einem konspirativen Plattentauschring waren. Diese Ringe zogen sich über die gesamte Republik und wurden von Sammlern beliefert, die durch Kontakte in Ungarn, Dänemark oder in die Bundesrepublik aktuelle Schallplatten internationaler Heavy Metal Bands ins Land schmuggeln ließen. Jugendliche wurden erst nach einer längeren Prüfungsphase zum Tausch zugelassen, weil diese Art der Musikverbreitung illegal war und die Entdeckung des Tauschringes den Verlust der gesamten Sammlung bedeutet hätte. Ein vertrauenswürdiger Jugendlicher musste etwa tausend Mark für acht bis zehn aktuelle Platten investieren, um anderen Mitgliedern Material zum Tausch anbieten zu können. An den Wochenenden fuhren die Mitglieder mit einem Koffer voller Schallplatten mit dem Zug von Schwerin nach Leipzig oder Gera, nahmen dort einen anderen Koffer in Empfang und verbrachten die übrigen Abende der Woche damit, die getauschten Platten auf Tonbänder zu überspielen. Am folgenden Wochenende wurde der Koffer zu anderen Leuten gebracht, von denen man wiederum neue Schallplatten erhielt (Tost 2006, 12ff).

Auf diese Weise verbreitete sich Heavy Metal Musik unabhängig vom medialen Boykott im Untergrund. Dort gründeten sich auch zahlreiche Heavy Metal Bands. Anfangs waren dies vorwiegend Coverbands, die den Fans als Ersatz für die unerreichbaren westlichen Größen dienten. Um öffentlich auftreten zu dürfen, mussten die Musiker einen »Einstufungstest« vor staatlichen Behörden absolvieren. Sie mussten ein eigenes Repertoire vorführen und mit der Zeit entwickelte sich daraus eine spezifische DDR Heavy Metal Kultur, die in deutschen Texten Erfahrungen aus dem Alltag ihrer Fans thematisierte (Lohf 2007, 61). Ein wiederkehrendes Motiv war die Ablehnung, welche viele Fans nicht allein von Erwachsenen und Behörden, sondern auch von anderen Jugendlichen wegen ihres exzentrischen Auftretens erfuhren. In den Jugendclubs der FDJ wurde Heavy Metal Musik nur selten aufgelegt und mitunter wurden Kneipen und Clubs geschlossen, wenn sie nach Ansicht der Behörden »vom Discosound abweichende Musik« gespielt hatten.◂7

Auch Polizei und Staatssicherheit bemühten sich, Heavy Metal Fans aus der Öffentlichkeit zu verbannen. Die Szene wurde streng überwacht und durch Inoffizielle Mitarbeiter (IM) zu zerschlagen versucht. Weil aber viele Ordnungshüter unerwünschte Heavy Metal Fans nicht von anderen unkonventionell gekleideten Jugendlichen unterscheiden konnten, erarbeitete das MfS Dossiers, welche detailliert Bekleidungsstil, Frisur, Bedeutung, Durchschnittsalter, soziale

Herkunft, Weltanschauungen und Verhaltensweisen verschiedener als »negativ-dekadent« kategorisierter westlich inspirierter Jugendkulturen beschrieben und mit Fotos festgenommener Jugendlicher illustrierten.◂**8**

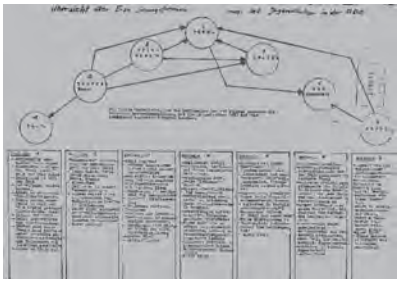


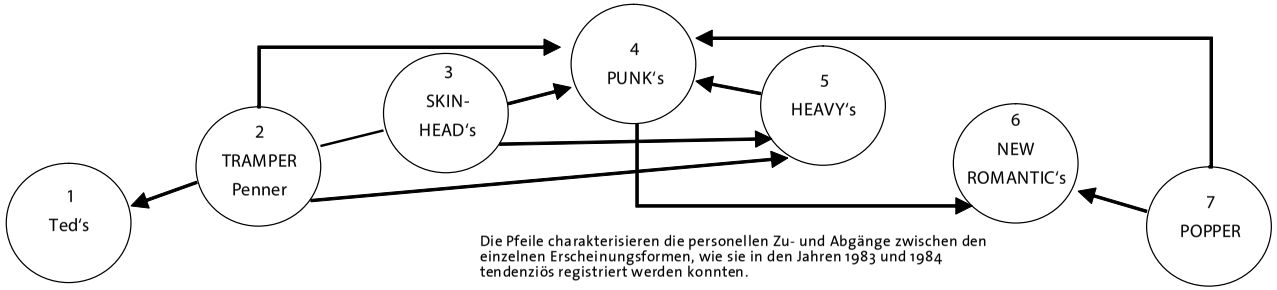
Abb. 1: Schaubild Jugendkulturen (Original, s. auch Rekonstruktion nächste Seite)

In der Folge wurden diese Jugendlichen besonders streng kontrolliert. Häufig wurden dabei ihre mühsam hergestellten Accessoires eingezogen. ◂**9** Festgenommene Jugendliche wurden erkennungsdienstlich behandelt. Auch die in der Heavy Metal Szene verbreiteten Tätowierungen wurden registriert. Sie galten als besonders abscheulich, weil sie als Akt der Selbstverstümmelung interpretiert wurden (Hartewig 2004, S. 132). Die Behörden interessierten sich vornehmlich für die Verbindungen der Jugendlichen untereinander und registrierten immer mehr Jugendliche als »negativ-dekadent«. Derart aufgefallene Jugendliche wurden im Alltag häufig schikaniert. Vor »gesellschaftspolitischen Höhepunkten«, also politischen Demonstrationen, Volksfesten oder sportlichen Großveranstaltungen wie dem Bergringrennen wurden sie zu »Vorbeugungsgesprächen« auf die örtliche Polizeiwache bestellt, wo sie eine Versicherung unterschreiben mussten, dem Ereignis fernzubleiben. Einigen wurde der Personalausweis abgenommen und sie erhielten einen Ersatzausweis, den sogenannten PM 12, der neben der Begründung für die Entziehung des Ausweises auch weitere Beschränkungen festhielt, wie das Verbot, bestimmte Orte der DDR zu besuchen oder zu verlassen, Umgangsverbote oder das Verbot, bestimmte Gegenstände zu besitzen. Letzteres bezog sich häufig auf die typischen Accessoires. Träger des PM 12 durften nicht ins Ausland reisen.◂**10**

Abb. 2: Originalbildunterschrift:»Äußerlichkeit einschließlich sogenanntem ›modischen Beiwerk‹ von HEAVYMETAL«

Trotz aller Anstrengungen, Heavy Metal Fans aus der Öffentlichkeit zu verbannen, ließ sich eine generelle Unterdrückung der Szene nicht durchsetzen. Vielmehr förderten die Repressionen die jugendliche Ablehnung des Sozialismus, so dass DDR Radiosender wieder Heavy Metal Musik ins Programm nahmen. Ab 1986 wurden sogar eigens Spartenprogramme für Heavy Metal Musik

Übersicht über Erscheinungsformen negativ dekadenter Jugendlicher in der DDR



Merkmale 1
- zahlenmäßig sehr kleine Gruppierung
- fanatische Anhänger der "Rock´n´Roll" Zeit der 50er Jahre
- Bekleidung im Stil der Zeit
- Röhrenjeans, spitze Schuhe
- meist in entspr. »Fan-Clubs« organis.
- Haare werden ebenfalls im Stil der »R & R« Zeit getragen (Elvis-Locke, Ente)
- polit. [...]
- meist überörtliche und NSW-Verbindung.
- bisher kaum op.in Erscheinung getreten reist besondere Aktivitäten zu Geburts- und Todestagen von verehrten Rockidolen
- Alter ca 15-30 u.ä.

Merkmale 2
- »klassische« Erscheinung der neg-dek. Jugend der 70er Jahre
- lange Haare, Bärte, Jeans Bekleidung, Parka, Tramps
- Blues-Fans
- Teilnahme an trad. Veranstaltungen
- treten weiter durch Organisierung von überörtlichen Treffen in Erscheinung
- keine feste Anbindungen kirchl. Jugendarb.
- kaum noch personelle Zunahme feststellbar
- Alter ca 20-30

Merkmale 3
- engl: Kopfhaut
- äußeres Kennzeichen Glatze o. sehr kurzer Bürstenschnitt
- Bekleidung: Bomberjacken, Röhrenjeans, hohe Arbeitsschuhe - meist mit Nägel u. Eisen
- existieren in neg. Anhang von Fußballklubs
- verherl. Gewaltanwendung
- teilweise neofasch. Tendenzen
- direkte und intensive Westverbind. zu gleichartigen Personenkr.
- beteiligen sich geleg. an Formen der offn. Jugendarb. d. Kirche
- Alter ca 15-22
- krim. gefährdet

Merkmale 4
- engl: Dreck, Abfall
- verdreckte zerrissene mit Farbe beschmierte Bekleidung,
- mehrfarbiges Haar, teils »Irokesen«-Schnitt
- ablehn.-feindl. Haltung zur Gesellschaft
- Verherrlichung anar. Gedanken, Ablehnung jeder Staatsform-totale Freiheit
- gewalttätiges Auftreten, krim. Verhalten asoziale Lebensweise
- feste Anbindung an offene Jugendarbeit d. ev. Kirche, Nutzung v. Räumlichkeiten, Anleitung durch Diakone
- intensive Westverb. z. gleichartigen Person. u. Vertretern von Massenmedien
- Alter 15-22

Merkmale 5
- Anhänger der sogen. Heavy Metal Musik (extrem harter Rock)
- Ähnlichkeit mit westl. »Rockern«-Lederbekl. Ledermütze, Nietenbesetzte jacken u. Hosen
- aggresives, gewalttätiges Verhalten, teilweise neofasch. Tendenz
- Auftreten im Vorbild neof. Gruppier. d. BRD
- ablehnende Haltung zu Staat und Gesellschaft
- keine Einbeziehung in Jugendarbeit d. Kirche
- normales bis halblanges Haar
- Alter 15-25

Merkmale 6
- engl: Neue Romantiker
- Aussteigerbewegung entwickelte sich aus dem Punk (gesellschaftsfähigere Form)
- vertreten gleiche neg. ablehnende bis feindl. Positionen wie Punk´s lehnen aber jede Form von Gewaltanwendung u. Verherrlichung ab
- tragen schwarze oder graue Bekleidung, oft Kontrast Rot-Schwarz als Zeichen der Anarchie
- Haare werden meist schw. gefärbt
- an Hinterkopf und Seiten kurz geschnitten, oben lang, ins Gesicht hängend, Augen verdeckt
- Anbindung in kirchl. Jugendarbeit
- Alter 15-18

Merkmale 7
- Jugendliche mit extrem moder- Kleidungsstücken
- bemerkenswert einseitiges Interesse an Disco u. Tanz
- polit. Desint.
- Auftreten als Break Dancer u.ä.
- meist in Auseinander-setzungen mit Punks, Heavy´s verw.
- bisher noch kein indirekter oper. Anfall
- Alter 13-20
- Haare ähnlich im Schnitt wie Romantiks, mehrfarbig

eingerichtet (Breitenborn 2010, 7). In Berlin gab es einen eigenen Jugendclub für Heavy Metal Fans (Binas 1991, 104). Auch in Mecklenburg veranstalteten Heavy Metal Anhänger hin und wieder Partys für ihre Freunde und in Schwerin gab es verschiedene Clubs und Kneipen, in denen Heavies ihre »arteigene Musik« hören konnten.◂11 Auf dem Lande war die Kontrolle allerdings meist straffer als in den Städten. Im Dezember 1987 erfuhr die örtliche Dienstelle des MfS, dass etwa acht Heavy Metal Fans den Wittenberger Weihnachtsmarkt nutzen wollten, um »in ihrer schwarzen Lederbekleidung öffentlich aufzutreten«. Danach wollten sie den DJ eines Jugendclubs dazu überreden, Heavy Metal Musik zu spielen. Die Heavies wollten mit ihrem »Happening« lediglich ihre Existenz demonstrieren und hatten verabredet, den Sicherheitsorganen keinen Vorwand zum Eingreifen zu bieten, doch aus Furcht vor öffentlicher Aufmerksamkeit verhinderte das MfS den geplanten Auftritt. »Aufgrund der festgestellten und geschilderten Sachlage ist davon auszugehen, daß es bei einer der genannten Veranstaltungen zu Störungen der öffentlichen Ordnung und Sicherheit kommen kann.«◂12

Manchen Heavies erschien die Abgeschiedenheit in der Provinz allerdings auch als Nische. In Neuhaus an der Elbe, das direkt vor dem Sperrgebiet zur Bundesrepublik lag, gab es mehrere Jahre lang eine Gruppe von Heavy Metal Fans, die sich privat und in Gaststätten trafen und dort auch ihre Musik hörten. Häufig fuhren sie gemeinsam nach Ungarn. Trotz gelegentlichen aggressiven Auftretens unter Alkoholeinfluss gegenüber anderen Jugendlichen, wurden sie von den örtlichen Sicherheits- und gesellschaftlichen Organisationen weitgehend in Ruhe gelassen. Die Staatssicherheit überwachte diese Gruppe allerdings ebenso wie andere Heavy Gruppen im Bezirk.◂13

Kontrolliert vom MfS und von der FDJ umarmt

Erst ein spektakulärer Überfall von Skinheads auf ein Punkkonzert in der Ostberliner Zionskirche bewog die SED dazu, Anhänger westlicher Jugendkulturen nicht länger unterschiedslos als Gegner der DDR von gesellschaftlichen Veranstaltungen auszugrenzen.

Im November 1987 traten die beiden Punkbands Die Firma aus Ostberlin und Element of Crime aus Westberlin gemeinsam in der Zionskirche auf. Wie bei solchen Veranstaltungen üblich, hatten sich Polizei und Staatssicherheit in den Seitenstraßen postiert. Als etwa dreißig alkoholisierte Skinheads unter »Sieg Heil« Rufen die Kirche stürmten und begannen, auf die Zuschauer einzuschlagen, griffen die Sicherheitskräfte aber zunächst nicht ein. Erst nachdem sich

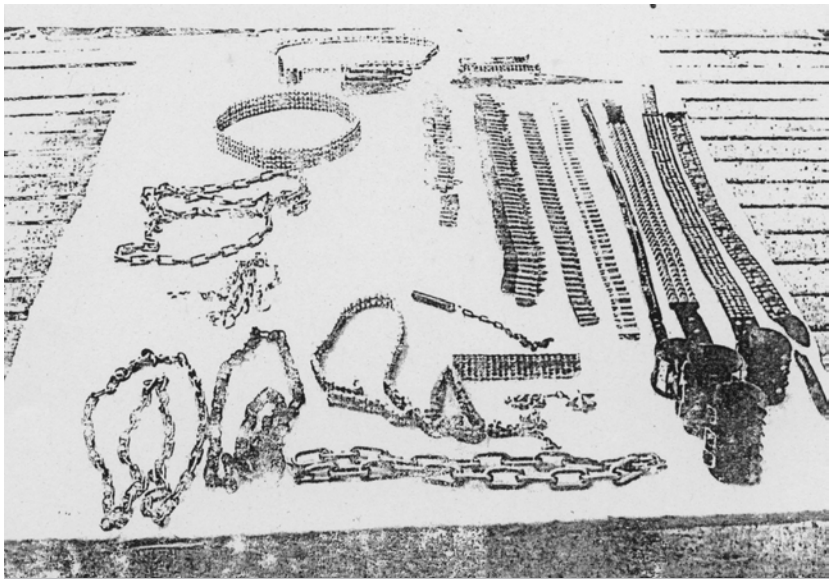


Abb. 3: Originalbildunterschrift:»›Modisches Beweiwerk‹ und gleichzeitig verschiedenartige Schlaggegenstände«

der Sturm gelegt hatte und die Skins unbehelligt abgezogen waren, nahmen die Ordnungskräfte Punks in der Kirche fest. Zunächst wurde dieses Ereignis wie die vorangegangenen rechtsextremen Vorfälle in der DDR totgeschwiegen. Erst als das Medienecho aus der Bundesrepublik unüberhörbar wurde, sahen sich auch Medien der DDR genötigt, ebenfalls über die Ausschreitungen zu berichten. Sie mussten erstmals eingestehen, dass es auch in der DDR rechtsradikale Jugendliche gab, betonten aber, dass einige der am Überfall beteiligten Skinheads aus Westberlin stammten. Die Schläger aus der DDR wurden zu langen Haftstrafen verurteilt. Auch in den übrigen Bezirken der DDR wurden in den folgenden Monaten zur Abschreckung regelrechte Schauprozesse gegen rechtsextreme Jugendliche inszeniert, über welche die Medien unter dem Stichwort »Rowdytum« ausführlich berichteten.◂14

Parallel dazu informierte sich die SED durch Berichte des ZIJ über die verschiedenen Strömungen westlich inspirierter Jugendkulturen. Die Forscher hatten festgestellt, dass sich ein Großteil der Jugend von den Idealen der sozialistischen Gesellschaft abgewandt hatte. Schließlich beschloss das Politbüro der SED am 2. Februar 1988, »negativ-dekadente« Jugendliche – gemeint waren vor allem Punks und Heavy Metal Fans – nicht mehr generell von Veranstal-

tungen der FDJ auszuschließen. Türsteher sollten auffällige Jugendliche nicht länger allein wegen ihres Aussehens zurückweisen, vielmehr sollten die FDJ-Leitungen mit derart auffälligen Jugendlichen diskutieren, und sie so für den Sozialismus gewinnen. Monatlich sollten sie über ihre Erfahrungen berichten. »Die FDJ bleibt dabei, jeden Jugendlichen vor allem an seiner Haltung und seinen Leistungen für den Sozialismus und nicht an seiner äußeren Erscheinung zu messen.«◂**15**

Auch die Strategen der Sicherheitsbehörden zogen Konsequenzen aus dem Überfall auf die Zionskirche. Anders als die FDJ sahen sie die Anhänger jugendkultureller Störungen jedoch weiterhin generell als Gegner der sozialistischen Gesellschaft an und verfeinerten lediglich die bekannten Strategien von Kontrolle und Repression. Ein Befehl des MfS vom gleichen Tag unterstellte Heavy Metal Anhängern und Skinheads gleichermaßen rechtsextremes Gedankengut. Allerdings galten Heavy Metal Fans als weniger gefährlich und ihre Kontrolle wurde der Volkspolizei zugewiesen, während das MfS die Skinszene überwachen sollte. Die Kriminalpolizei sollte die Anhänger der Heavy Szene einschätzen und ihre Namen den örtlichen Dienststellen des MfS weiterleiten, das dann die »Anführer« und von Heavies frequentierte Kneipen und Clubs »bearbeiten« und Heavy Metal Gruppen zerschlagen sollte.◂**16** Einmal im Monat berichteten die örtlichen Dienststellen des MfS der Zentrale über ihre Fortschritte bei der »Zersetzung« »negativ-dekadenter« Jugendgruppen. Im März 1989 »bearbeitete« die Polizei 32 Gruppen von Heavy Metal Fans in der DDR.◂**17**

Während die Sicherheitsbehörden also die Szene inoffiziell streng kontrollierten, versuchte die FDJ, Heavy Metal Bands für Auftritte in ihren Jugendclubs zu gewinnen und stellte ihnen Proberäume zur Verfügung. Mit diesen Privilegien war allerdings weiterhin die Zensur der Texte verbunden und viele Bands schlugen derartige Angebote aus (Rauhut 1996, 47). Die FDJ bemühte sich jedoch unbeirrt um ein »jugendgemäßes« Auftreten und zeichnete auf ihren IX. Werkstattwochen für Jugendtanzmusik im Oktober 1988 in Thüringen schließlich die Jüterboger Heavy Metal Band Biest mit einem Förderpreis aus, obwohl etwa fünfzig Heavy Metal Fans während des Konzertes im Publikum randaliert hatten (Wurschi 2007, 247). Die zweite Aufgabe, welche der Politbürobeschluss der FDJ zugewiesen hatte, nämlich die politische Auseinandersetzung mit andersdenkenden Jugendlichen zu suchen, wurde dagegen vernachlässigt.◂**18**

Letztlich gelang es weder, Heavy Metal Fans durch Repressionen aus der Öffentlichkeit der DDR zu verdrängen, noch war die Umarmungstaktik der FDJ dazu geeignet, Heavies für den Sozialismus zu begeistern. Die Sicherheitsbehörden konzentrierten ihre Aktivitäten vornehmlich auf die Bekämpfung von rechts-

extremen Jugendlichen. Im Anschluss an den Prozess gegen die Skinheads, welche am Überfall auf die Zionskirche beteiligt gewesen waren, wurden auch in den anderen Bezirken Schauprozesse gegen rechtsradikale Jugendliche geführt, um Nachahmer abzuschrecken. Heavy Metal Fans wurden zwar weiterhin überwacht, doch meist nicht strafrechtlich verfolgt. Im April 1989 informierte die Hauptabteilung XX des MfS, die sich mit dem »politischen Untergrund« befasste, dass die Heavy Metal Szene zwar »zahlenmäßig im Anwachsen«, rechtsextremes Gedankengut unter den Fans aber eine »Einzelerscheinung« sei.◂19 Auch die Bemühungen der FDJ zeigten keine Wirkung. Heavy Metal Fans nahmen zwar Konzerte, Proberäume und Auftrittsgenehmigungen an, ließen sich politisch aber nicht beeinflussen. Es erscheint fraglich, ob sie in Diskussionen vom Sozialismus zu überzeugen gewesen wären. Ohnehin war aber die FDJ als politische Jugendorganisation längst wirkungslos geworden. Abgesehen von den Schulen existierten die meisten Grundorganisationen nur noch formal und die vom Politbüro geforderten Diskussionen mit subkulturellen Jugendlichen wurden gar nicht erst geführt.◂20

Anmerkungen

01► BStU: MfS BV Schwerin AKG 11a: BV Schwerin: Information über negative Aktivitäten in Einrichtungen bzw. Räumlichkeiten, die von bestimmten Personenkreisen als Ausgangspunkte für die Beeinträchtigung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit mißbraucht werden vom 23.08.1988, Bl. 87.

02► BAB: DC 4, 302: Wolfgang Brück: Skinheads im Meinungsbild Jugendlicher. Forschungsbericht. Leipzig November 1988, 2.

03► BStU: MfS BV Schwerin KD Gadebusch 11374: Zu ausgewählten Problemen der gegnerischen ideologischen Angriffe gegen die Jugend der DDR, [1988], Bl. 20; BStU: MfS HA VIII 1082 5-13: Information der HA XX zu aktuellen Erscheinungsformen gesellschaftswidrigen Auftretens und Verhaltens negativ-dekadenter Jugendlicher, sogenannter Punker in der DDR [1986], Bl. 9.

04► BStU: MfS HA VIII 810: Information der HA XX zu aktuellen Erscheinungsformen gesellschaftswidrigen Auftretens und Verhaltens negativ-dekadenter Jugendlicher, sogenannter Punker in der DDR [1986], Bl. 18.

05► BStU: MfS BV Schwerin AIM 1229/88, Bd. 1: Bericht IMS »Jörg Stoll« vom 01.11.1985, Bl. 52.

06► BStU: MfS BV Schwerin KD Perleberg 10385: Protokoll des VPKA Perleberg vom 05.02.1987, Bl. 132.

07► BStU Zentralarchiv MfS – HA VIII 1082 5-13: Information der HA XX zu aktuellen Erscheinungsformen gesellschaftswidrigen Auftretens und Verhaltens negativ-dekadenter Jugendlicher, sogenannter Punker in der DDR [1986] Bl. 17.

08► BStU: MfS BV Schwerin AKG 10b: Information über Erscheinungsformen dekadenter Jugendlicher vom 02.02.1988, Bl. 69ff.

09► BStU: MfS BV Schwerin KD Perleberg 10385: VPKA Perleberg: Übergabeprotokoll oD [1987/88], Bl. 113.

10► BStU: MfS BV Schwerin KD Perleberg 10626: Analyse der politisch-operativen Lage unter jugendlichen Personenkreisen im I. Quartal 1983 vom 31.03.1983, Bl. 18.

11► BStU: MfS BV Schwerin AKG 18b: KD Schwerin: Information über politisch-negative Erscheinungen und Verhaltensweisen unter Jugendlichen in der Stadt Schwerin vom 10.05.1988, Bl. 45ff.

12► BStU: MfS BV Schwerin KD Perleberg 10385: Information vom 04.12.1987, Bl. 267.

13► BStU: MfS BV Schwerin AKG 17b: KD Hagenow: Probleme, Hemmnisse und negative Erscheinungen bei der Gestaltung der Jugendarbeit im Kreis Hagenow vom 10.10.88, Bl. 87.

14► BStU: MfS HA IX 772: passim.

15► BAB: DY 30/J IV 2/2/2258: Beschluss des Politbüros vom 02.02.1988, S. 111.

16► BStU: MfS HA VIII 810: Befehl MfS-Nr. 14/88 des Stellv. des Ministers, Mittig 02.02.1988: Weitere Zurückdrängung und Verhinderung von Gefährdungen der Sicherheit und Ordnung, die von kriminellen/rowdyhaften Jugendlichen ausgehen, Anlage Bl. 34ff.

17► BStU: MfS HA VII 2738: MdI: Durchsetzung des Beschlusses des Politbüros des ZK der SED vom 2. Februar 1988 zur Verbesserung der politisch-ideologischen Arbeit mit allen Jugendlichen vom 27.03.1989, Bl. 52.

18► BStU: BV Schwerin AGK 18a: KD Parchim: Information über jugendliche Gruppierungen mit dekadenten Verhaltensweisen vom 21.04.1988, Bl. 40f.

19► BStU: MfS HA VII 2969: HA XX: Information zu aktuellen Erscheinungsformen gesellschaftswidrigen Auftretens und Verhaltens negativ-dekadenter Jugendliche sowie Ergebnisse und Wirksamkeit der politisch-operativen Arbeit zu ihrer Unterbindung und Zurückdrängung vom 10.04.1989, Bl. 10.

20► BStU: BV Schwerin AGK 18a: KD Parchim: Information über jugendliche Gruppierungen mit dekadenten Verhaltensweisen vom 21.04.1988, Bl. 40f.

Imke von Helden

Glocal Metal
Lokale Phänomene einer globalen Heavy Metal-Kultur

Metal Goes Local

»...for metalheads across the globe, metal is more than music. More than an identity. Metal is freedom. And together, we are now a global tribe«
Sam Dunn - Global Metal (Kanada 2008).

Dieses Zitat des kanadischen Anthropologen Sam Dunn aus seinem Dokumentarfilm über die globale Verbreitung des Heavy Metal ist ein Indiz dafür, in welchem Ausmaß und mit welchem Erfolg sich das Genre weltweit ausgebreitet hat. Zwei elementare Entwicklungen der letzten zwanzig Jahre werden hier jedoch nicht erfasst: die zunehmende Verwendung lokaler Elemente in den Bandkonzepten, also auf musikalischer, visueller und textlicher Ebene, sowie die daraus entstandenen, sehr erfolgreichen Subgenres (zum Beispiel Folk Metal). Als kulturelle Formation ist Heavy Metal Teil der Globalisierung, indem er weltweit auf den gleichen Vorrat an inhaltlichen, visuellen und musikalischen Komponenten zurückgreift. Gleichzeitig treten vermehrt lokale Einflüsse auf und verleihen dem Genre neue Dimensionen, deren Resultate wiederum auf globaler Ebene rezipiert werden und durch die ständige Interferenz einen universellen Einheitsstil verhindern.
Der ehemalige Sänger und Gitarrist der brasilianischen Band Sepultura, Max Cavalera, formuliert diese Entwicklung, die in seinem Fall eine Zusammenarbeit mit einigen Vertretern der Xavante (einem indigenen Volk Brasiliens) und die Einbeziehung traditioneller Musikinstrumente bedeutete, zutreffend:

»People in our country fall under the idea that we should copy America. And music goes under that, too. And I think it sucks, y'know, because I don't think we should copy the States. I think we should have our own identity« (Global Metal, Kanada 2008, Sam Dunn).

Diese Aussage gilt für eine große Anzahl von Bands außerhalb Europas und der Vereinigten Staaten. Viele der Formationen begannen, Heavy Metal nach dem Vorbild von international erfolgreichen Bands wie Metallica (USA) oder Destruction (Deutschland) zunächst nachzuvollziehen, zu transformieren und dann – einhergehend mit einem erstarkenden Selbstbewusstsein – diesen Stil auszudifferenzieren, indem sie beispielsweise inhaltliche Elemente ihrer eige-

nen Kultur beimischten. Entstanden ist ein Mittel zur Artikulation von Stolz auf die eigene Kultur, aber auch zur Kritik an sozialen Missverhältnissen (vgl. Wallach 2003; Harris 2000). Die Hybridität dieser Konzepte trägt erheblich zu einem lokalen und nationalen Gemeinschaftsgefühl der jeweiligen Musikszene bei.

Die Zersplitterung des übergeordneten Genres Heavy Metal in zahlreiche Subgenres zur genaueren Definition der musikalischen und inhaltlichen (textlichen, auch visuellen) Ausrichtung einerseits, aber auch zur Ansprache von Zielgruppen durch die Werbung andererseits, vollzieht sich bereits seit den 1980er Jahren und hat eine für Laien unüberschaubare Anzahl an Subgenres hervorgebracht. Zunächst schlug sich diese Entwicklung in grundlegenden Kategorisierungen wie Heavy Metal und Hard Rock nieder, später unterschied man zwischen Speed/Thrash Metal und der kaum noch verwendeten Kategorie Lite Metal (vgl. Weinstein 2000, 45ff.). In den 1980er Jahren begann die Fragmentierung dieser Kategorien in heute gängige Subgenres wie Black Metal oder Power Metal und immer genauere Bezeichnungen wie Melodic Death Metal oder Viking Metal. Dieser Trend wird von einigen Bands kritisch betrachtet, da er von der Musikindustrie überstrapaziert wird und sie thematisch wie musikalisch stark einschränkt. In den 1990er Jahren kam es zum zunehmenden Erfolg vor allem skandinavischer beziehungsweise nordischer Metal-Bands, die sich in ihren Songtexten und der Gestaltung der CDs auf ihr jeweiliges Heimatland beziehen. Bands wie Bathory, Enslaved, Korpiklaani sowie die britischen Skyclad prägten die Begriffe Viking, Pagan und Folk Metal und besitzen innerhalb der Szene eine große Vorbildfunktion.

Mit den oben genannten Subgenrebezeichnungen werden jeweils inhaltliche und musikalische Aspekte hervorgehoben: Viking Metal setzt sich auf textlicher und visueller Ebene mit der Wikingerzeit, nordischer Mythologie und Natur auseinander, wohingegen der Fokus von Pagan Metal-Bands auf nichtnordischer Geschichte beziehungsweise Mythologie liegt. Hier gibt es eine Schnittmenge mit Folk Metal. Diese Bezeichnung wird oft gebraucht, um die Verwendung traditioneller Instrumente zu betonen. Die Welle, die Metal-Bands aus dem Norden Europas ausgelöst haben, wirkt bis heute nach und beschert der stetig wachsenden Szene auch in Ländern außerhalb Europas großen Erfolg. Im vorliegenden Aufsatz sollen drei musikalischen Formationen unterschiedlicher Herkunft thematisiert und mit Fokus auf den Begriff *Glocal Metal* und die Hybridität der inhaltlichen und musikalischen Elemente näher vorgestellt werden.

Glocal Metal

Um die Bands aus verschiedenen Subgenres benennen zu können, verwende ich den Sammelbegriff *Glocal Metal*. Der Begriff verweist zunächst auf die globale Struktur kultureller Produkte wie Heavy Metal, die aber gleichzeitig oftmals eine lokale Komponente enthalten, die von bestimmten Bands inhaltlich und musikalisch genutzt wird. Der Terminus *glocal* beziehungsweise *glokal* wurde in den 1990er Jahren durch den britischen Soziologen Roland Robertson (1998) geprägt, der als Pionier einer expliziten Globalisierungstheorie gilt und den aus der japanischen Handelsusance übernommenen Glokalisierungsbegriff als Korrektiv zu dem seiner Meinung nach unzureichenden Begriff der Globalisierung einführte. Globalisierungstheorien gehen generell von der Entstehung einer globalen Einheitskultur aus, die jegliche Regionalität untergräbt und so lokale und regionale kulturelle Unterschiede einebnet. Diese Sichtweise befand Robertson als zu eindimensional – zudem die politische und ökonomische Perspektive als unzureichend, um den kulturellen Bereich des Phänomens Globalisierung zu erfassen (vgl. Dürrschmidt 2006). In seinem Ansatz beschreibt Robertson die Interdependenz von globalen und lokalen Prozessen und das dadurch steigende subjektive Bewusstsein der Welt als Ganzes. Kulturphänomene, die eine globale Verbreitung erfahren, werden zunehmend auf lokaler Ebene aufgegriffen und nach Bedarf umgestaltet, wie es zur jeweiligen Kultur passt. Eines der wenigen konkreten Beispiele zu dieser Theorie entnehmen Giulianotti/Robertson (2004) der Welt des Fußballs: Fußball gelte als Manifestierung der Globalisierung und umfasse kulturell verschiedenste Gesellschaften auf allen Kontinenten. Es sei eine universelle Domäne (internationaler Veranstaltungskalender durch FIFA, Fans auf globaler Ebene), durch die verschiedene partikuläre Identitäten (Nationalmannschaften, ihre Fans und das demonstrative Zurschaustellen der Unterstützung für einen Verein) aufeinander bezogen werden und aufeinander reagieren müssen. Diese Theorie lässt sich auf das globale Phänomen Heavy Metal übertragen, das mittels lokaler Spielarten und Themen ständig facettenreicher wird und ganze Stilrichtungen prägt, dabei aber auch eine Rückwirkung auf die globale Ebene hat.
Die Einführung des Terminus Glocal Metal ist zudem notwendig, um in einem wissenschaftlichen Kontext die lokalen Referenzen von globalen Heavy Metal-Konzepten zu unterscheiden und unabhängig von Subgenre-Bezeichnungen wie Black, Folk, Pagan, Thrash oder Viking Metal arbeiten zu können. Diese Bezeichnungen haben zwei Schwachpunkte: Bezüglich ihrer Trennschärfe und -linien herrschen teils erhebliche Unstimmigkeiten. Darüber hinaus werden sie auch von den Musikern selbst oft nur widerstrebend benutzt, da solche Genre-

Klassifikationen und Normierungen als eine ›Erfindung‹ der Musikindustrie wahrgenommen und als einschränkend empfunden werden.
Das Konzept der *Hybridität* ist mit der bereits angesprochenen Glokalität eng verknüpft. Dabei handelt es sich nicht um eine ›strategische Ortlosigkeit‹ im Sinne A. Salman Rushdies und Homi K. Bhabhas, sondern vielmehr um ein Konzept, durch das Musiker bewusst mit globalen und lokalen Elementen umgehen. Dadurch verorten sie sich also eher kulturell/intellektuell als geographisch/national; nicht zuletzt, um Elemente eines oder mehrerer Identitätsaspekte zu betonen. Im Folgenden sollen die Konzepte der Gruppen Eluveitie, Menhir und Melechesh beispielhaft im Bezug auf Glokalität analysiert werden.

Heimat und Welt

Eluveitie

Die schweizerische Band Eluveitie (»Ich, der Helvetier«) wurde 2003 in Winterthur gegründet und verbindet in der selbst initiierten »New Wave of Folk Metal« Death Metal mit melodischen Folk-Elementen. Musiker mit Instrumenten wie Drehleier, Geige, Dudelsack und Whistle gehören zur ständigen Besetzung. Mit dem Album Slania (Eluveitie 2008) schafften die Musiker 2008 den endgültigen Durchbruch, der ihnen unter anderem eine Top-Ten-Platzierung in der Schweiz bescherte. Inhaltlich setzt sich die Band mit Ur- und Frühgeschichte sowie Mythologien auseinander. Eine Besonderheit sind die zahlreichen keltischen Songtexte, die sorgfältig studiert werden und deren korrekte Aussprache durch die Unterstützung der Linguistin Karin Stüber vom Indogermanischen Seminar der Universität Zürich gewährleistet wird. Zunehmend werden Texte auf Englisch verfasst. Das Album Everything Remains (as it never was) (Eluveitie 2010) entspricht diesem Bandkonzept: Die Themen sind sowohl geschichtlich (Helvetier) als auch mystisch (Natur) beziehungsweise mythologisch (keltisch), immer aber emotional mit einzelnen Bandmitgliedern verbunden. So wie sich beispielsweise skandinavische Bands mit der Wikingerzeit auseinandersetzen, sagt Sänger Chrigel Glanzmann in einem Interview, beschäftige sich seine Band »entsprechend [mit] dem Gebiet, in dem wir leben, mit der alten Kultur Galliens und singen eben einige Lieder in gallischer Sprache, die eine alte Festland-keltische Sprache ist«.◂1 Der Kopf der Band betont aber, die geschichtlichen Fakten lediglich als Rahmen für eine Art Erfahrungsbericht eines beteiligten Menschen oder eine Interpretation anderer Geschichten (wie wissenschaftliche Literatur, Quellen, gelegentlich auch historische Romane) zu verwenden, da es seiner Meinung nach genügend Ge-

schichtsbücher mit Faktenwissen gebe.◂42 Dadurch ergeben sich für die Lyrics oft nur kurze Referenzen und Intertexte, die erkennen lassen, welches historische Ereignis oder welche Figur thematisiert wird. Auf Everything... gibt es eine Chronologie der Abläufe von einzelnen Ereignissen der helvetischen und gallischen Geschichte: *Otherworld* führt zunächst in die Thematik ein, indem dieser Text darauf aufmerksam macht, dass sich Geschichte wohl wiederholt, aber doch nur bedingt vorhersagbar ist. Das Motiv wird auch im nächsten Song, dem Titelstück, aufgegriffen. Dieser mutet philosophisch an, indem die Frage gestellt wird, wie sich Geschichte tatsächlich zugetragen hat, wie sie sich verändert und wie authentisch Geschichtsschreibung sein kann beziehungsweise ob sich durch den Einfluss des Schreibers die Perspektive verändert. Geschichte wird als ein sich ständig veränderndes Phänomen beschrieben, was sich neben der Textebene auch in musikalischer Hinsicht in häufigen Tempowechseln niederschlägt. Die Zeile »Did we ever change?« stellt schließlich die Frage, ob durch Geschichte ein Lerneffekt erzielt wurde, oder die Menschheit wieder und wieder dieselben Fehler begehen wird. Der folgende Song *Thousandfold* suggeriert eine negative Antwort, denn hier wird ein Volk porträtiert, das eine allumfassende Bedeutung sucht und dabei aber die Thesen von Anführern lediglich nachspricht. Darin liegt laut Glanzmann eine erschreckende Ähnlichkeit zu heutigen Geschehnissen in der Politik, die gleichzeitig kritisiert werden. Es gehe um Orgetorix, einen Fürsten, der den Quellen nach eine eher ambivalente Figur der helvetischen Geschichte gewesen sein soll; einerseits Intrigant, andererseits aber Freiheitskämpfer während des gallischen Krieges. Darüber hinaus umfasst das Album Texte über weitere historische Figuren (Vercingetorix, Diviciacus), Ereignisse (Bagauden-Kriege, Entstehung von Lugdunon/Lyon) und Mythologie (Raben der Unterwelt). Abgerundet wird das Konzept durch visuelle Aspekte: Das Albumcover zeigt eine Frau in Gewandung vor einer kleinen strohgedeckten Hütte in einer Alpenlandschaft. Der Blick der Frau ist seitwärts gerichtet. Die Vermutung liegt nahe, man könnte durch die CD etwas über ihre Geschichte erfahren. Die Grafik wirkt durch die ungenaue Zeichnung und den etwas verkratzten Oberflächeneffekt alt und gebraucht, was die geschichtliche Ausrichtung des Albums unterstützt. Die Homepage der Band zeigt die gleiche Aufmachung: Eine zentrale Schwarz-Weiß-Fotografie zeigt die Band, durch deren eher alltägliche Kleidung und die Dreadlocks des Sängers ein Hybrid-Effekt entsteht, der alte Geschichte mit unserer modernen Zeit in Verbindung setzt. Das Musikvideo zum Song *Thousandfold* scheint die Theorie zu bestätigen: In diesem werden Sequenzen der auf einer Wiese vor kleinen Holzhäusern performenden Band mit Aufnahmen einer Frau (möglicherweise der Frau vom Albumcover), ihrem Mann und dazwischen eingeblendeten keltischen Schriften

gemischt. Die Musikinstrumente stammen ebenso aus sehr unterschiedlichen Zeiten: moderne E-Gitarren, Schlagzeug und Bass treffen auf Drehleiher, Dudelsack, Mandola, Geige und Flöte. Auf diese Weise bringt die Band Ur-/Frühgeschichte und Moderne zusammen und erzielt damit einen Hybrid-Effekt ihrer Kultur.

Menhir

Bei Menhir (ursprünglich bretonisch für »langer Stein«, ein heiliger Stein in Kultstätten) handelt es sich um eine 1995 in Thüringen gegründete Pagan Metal-Band, deren fast ausschließlich deutsche Texte sich um »das umfangreiche Gebiet unserer keltischen/germanischen Vorfahren«◂3 drehen sollen und von der Liebe der Band zu Natur und Geschichte inspiriert sind.◂4 Ein Teil der Musiker engagiert sich in der professionellen Reenactment-Gruppe Ulfhednar, die sich auf die Darstellung von Kelten und Germanen, aber auch andere Völkergruppen über verschiedene Epochen hinweg spezialisiert hat, und deren Kleidung sowie Werkzeuge und Waffen mit großem Aufwand nach »neugewonnenen Kenntnissen« rekonstruiert.◂5 Diese Gruppe wirkt in zahlreichen Fernsehproduktionen (unter anderem für National Geographic und Terra X) sowie Musikvideos (beispielsweise Menhir, Týr) mit. Thuringia (Menhir 1999) ist eine Hommage Menhirs an ihre Heimat und behandelt die Entstehung und Geschichte Thüringens. Dabei bemüht man sich, eine geschichtsgetreue Darstellung zu liefern, die wegen der ideologischen Färbung von Quellen oft nicht in gewünschtem Maße möglich ist. So fragt das lyrische Ich des Songs *Die Kelten*: »Wer war das stolze Volk?« und konstatiert »Viel weiß ich/Nur die Wahrheit nicht«. Insgesamt wird mit dem Text versucht, Erklärungsansätze für die Ursache und die Art der beschwerlichen Wanderung von Vertretern der Volksgruppe nach Thüringen zu liefern. Andere Lieder beinhalten Referenzen zur altnordischen Mythologie (*Thuringia, Einherjer, Das kleine Volk*), wodurch ein Hybrid aus Mythologie und Geschichte entsteht. *Thuringia* bringt die ›Schöpfung‹ Thüringens direkt mit dem nordischen Schöpfungsmythos in Verbindung und verfremdet dadurch die Geschichte. Auf dem Album wird zudem ein weiterer Charakterzug des Subgenres Pagan Metal thematisiert: das Christentum und seine Missionare, denen die Ausrottung des heidnischen Glaubens und die Vernichtung zahlreicher Kultstätten zur Last gelegt wird. »Das Hermundurengeschlecht« wird im Text zur von Odin auserwählten Volksgruppe, das die Region und ihre mächtige Natur verteidigt. Es scheint ein Kampf zwischen Gut und Böse zu sein: Christen werden als Menschen mit durchweg schlechten Eigenschaften dargestellt, die lügen, nicht im Einklang mit der Natur leben und die Heiden gewaltsam zur Konversion zwingen wollen. Der spezielle Fall des Mis-

sionars Bonifatius, der hauptsächlich im Hessen, Thüringen und Bayern des 8. Jahrhunderts tätig war, wird aufgegriffen. Eine Strophe beinhaltet sogar eine Danksagung an heidnische Friesen, die den Missionar erschlagen haben sollen.

Die deutschen Texte klingen durch ständige Verwendung des Präteritum archaisch. Dieser Effekt wird durch die oft sehr speziellen geschichtlichen Referenzen und Bezüge zur altnordischen Mythologie noch verstärkt. Das liefert kein ›wahrhaftiges‹ Geschichtsbild, betont aber den Stellenwert, den Geschichte für die Band hat. Gerade aber diese diffuse Verehrung vergangener Zeiten und Personen ist in Zeiten auf die politische Bühne drängender Rechtsextremisten in höchstem Maße problematisch und ruft zahlreiche Kritiker auf den Plan. Die Band wurde schon im Zusammenhang mit Auftritten der Ulfhednar als Verbreiter rechten Gedankenguts scharf kritisiert. Im Brennpunkt steht, nicht zuletzt auch im musealen Bereich und der Reenactmentszene, die Frage nach dem Bewusstsein der Band, der Gruppe o.ä. über und dem Umgang mit Geschichtsbildern. Kritisiert die Mehrheit pauschal die Verwendung von Symbolen wie dem Sonnenrad und Runen, fordert die Gruppe um Arian Ziliox, Gründer der Ulfhednar, sich von impliziten Bedeutungen freizumachen und »die Vergangenheit ohne Tabus neu zu entdecken« (Selders/Speit 2008). Diesem Anspruch kann die Band dennoch nicht ganz gerecht werden, bringt aber wohl einige Fans dazu, sich mit den Hintergründen ihrer Texte auseinanderzusetzen. Ob diese Fans an Fakten oder eher an der Konstruktion von Geschichtsbildern interessiert sind, ist hier nicht zu entscheiden.

Melechesh

Die »Mesopotamian Black Metal«-Band Melechesh (hebräisch für ›König des Feuers‹) wurde 1993 in Israel gegründet. Aus persönlichen und beruflichen Gründen leben alle Mitglieder jedoch heute in den Niederlanden und den USA. Ihre assyrische beziehungsweise aramäische Herkunft und der christliche Kontext, in dem sie leben, sind insofern von Bedeutung, als die Band aus diesen vielschichtigen Kulturtraditionen schöpft. Vor allem im Kontext philosophischer und spiritueller Fragestellungen setzen Melechesh sich inhaltlich mit alter mesopotamischer Geschichte und Mythologie auseinander. Auf musikalischer Ebene verbindet die Band Black und Thrash Metal-Elemente mit orientalischen Instrumenten, Melodien und Rhythmen, die von persischer, indischer und afghanischer, vor allem meditativer, Musik geprägt sind. Neben der klassischen Metal-Besetzung kommen immer wieder Instrumente wie Saz (orientalische Laute), Tanbour (persische Laute) und Sitar (indische Laute) zum Einsatz.

Das Album The Epigenesis (2010) handelt auf inhaltlicher und visueller Ebene von Evolution, spirituellem Aufstieg und Erleuchtung, wobei die Texte des Sängers Ashmedi sumerische, kabbalistische und mesopotamische Perspektiven einnehmen. Der Titel, griechisch für ›nachträgliche Entstehung‹, spricht die spätere Herausbildung neuer Strukturen in einem Organismus an, die im Keim noch nicht vorhanden waren. Im Zusammenhang mit dem Album wird also eine Weiterentwicklung beziehungsweise spirituelle Erleuchtung thematisiert.
Das Albumcover ist eine Collage in Gold- und Schwarztönen. Es zeigt einen kabbalistischen Lebensbaum und verschiedene Figuren – eine mesopotamische Sphinx und assyrische Götter – vor einem reich verzierten Hintergrund. Um einen Sockel schlingt sich eine große Schlange. Auffällig auf der rechten Seite ist eine Konstruktion aus Stangen und Glaskugeln, die sich durch ihre bläuliche Färbung vom Rest des Werkes abhebt. Die Anordnung der Motive verleiht dem Bild Dimension und Tiefe, was symbolisch für die Inhalte der Texte auf dem Album zu sehen ist. Die einzelnen Elemente der Collage kehren in den Texten wieder. Das Stück *Sacred Geometry* erklärt die Gesamtkonstruktion des Covers: »Submit to the grace of chaotic order/[...]/Find the hidden meanings/Facets inseparable from his plan/Frequencies, pulsation, voices of the world«. Auf den ersten Blick scheint das Cover-Artwork chaotisch, was sich aber bei genauerer Betrachtung auflöst. Die Collage steht symbolisch für einen größeren Plan, der aus vielen kleinen Details ein Ganzes bildet. Die Texte selbst sind in sich bereits ebenfalls Collagen, die aus vielen kleinen Referenzen zusammengesetzt wurden. In gewissem Sinne lässt sich dies auf das bewegte Leben Ashmedis in den verschiedenen Ländern und sein Verständnis von Kultur übertragen. Er erklärt in einem Interview,◂**6** ›Kultur‹ sei für ihn nichts Statisches, sondern etwas, das sich ständig verändert und fließt, was wieder zum Motiv der Collage zurückführt.

Globalisierung und Identität

Heavy Metal ist längst auf der globalen Ebene angekommen und fasziniert die unterschiedlichsten Menschen auf allen Kontinenten. Durch die globale Verbreitung haben sich sowohl Textinhalte als auch Musik verändert, woraus neue Subgenres entstanden. Die dadurch vermehrt auftretende Thematisierung lokaler Kultur im Metal machte es notwendig, einen neuen Terminus einzuführen, um dieser inhaltlichen Ebene gerecht zu werden. In Anlehnung an Robertsons Konzept der Glokalität habe ich »Glocal Metal« vorgeschlagen, um die Thematik auf Bands mit verschiedenen Herkunftsländern anwenden zu kön-

nen. Die Analyse dreier Bandkonzepte und einiger exemplarisch ausgewählter Songs hat gezeigt, auf welch verschiedene Weise sich Musiker mit der eigenen Geschichte und nationaler Identität auseinandersetzen können: Eluveitie rezipieren sowohl wissenschaftliche als auch belletristische Literatur über die Geschichte der Kelten beziehungsweise Helvetier, um aus den Fragmenten etwas Persönliches und auch Emotionales zu gestalten. Menhir orientieren sich gemäß ihrem Reenactment-Hintergrund stark an archäologischen Erkenntnissen und der dazu erschienenen Fachliteratur. Die Fakten werden jedoch bei der Umsetzung in Songtexte häufig mit anderen Quellen, wie Sagaliteratur, vermischt und wirken dadurch entfremdet. Auch Melechesh sind sehr an der Geschichte ihrer Vorfahren interessiert, deren Bestandteile sie in einen neuen Zusammenhang setzen, um eine Weiterentwicklung auf kultureller und spiritueller Ebene zu vermitteln. Allen Bands gemeinsam ist die Produktion eines Hybrids; ein Zusammentragen von verschiedenen Elementen aus der Musik (Heavy Metal, volkstümliche Melodien und Instrumente unterschiedlicher Zeiten und Kulturen), Literatur (Mythologie) und Geschichte (vorchristliche Zeit).

Obwohl nur eine Minderheit der Metal-Szene rechtsextremistisches Gedankengut fordert und fördert, übt der Rückbezug auf nationale Geschichte und »die eigene Kultur« auf Menschen mit faschistischen und neonazistischen Tendenzen eine starke Anziehungskraft aus. Dies sorgt dafür, dass Glocal Metal-Bands von verschiedenen Seiten angegriffen werden und allgemein Aufklärungsbedarf sowohl auf Seiten der Kritiker als auch der Bands besteht, wie im Kontext der deutschen Band Menhir erwähnt wurde. Auch Bands aus anderen Ländern erleben zum Teil erhebliche Kritik an ihren Konzepten, indem Textzeilen oder einzelne Worte aus dem Kontext gerissen und als rechtsextremistisch deklariert werden. Auf der anderen Seite sind die Bands gefordert, sich aktiv mit diesem Thema auseinanderzusetzen und dem vorzugreifen.

Es steht fest, dass Heavy Metal zwar als ein Mittel zur Verbreitung von rechtsextremistischem Gedankengut und anderen inakzeptablen Ansichten dienen kann, aber auch einen Raum für interkulturellen Austausch und Identitätsbildung eröffnet. Hunderttausende Metal-Fans sind sich dessen bewusst und tauchen nicht nur in die Welt der nordischen Mythologie ein, sondern zusehends auch in die der eigenen Geschichte und der Geschichte, Mythologie und Musik anderer Völkergruppen. Dafür spricht das Zusammengehörigkeitsgefühl und Interesse von Metal-Fans weltweit.

Anmerkungen

01► Stahlschrulle (2008) Eluveitie. Interview auf Metal.de [http://www.metal.de/stories.php4?was=story&id=1136]; letzter Abruf 20.03.2011.

02► Steve (2010) Eluveitie. Interview auf Metal.de [http://www.metal.de/stories.php4?was=story&id=1835]; letzter Abruf 22.10.2010.

03► Menhir-Homepage: [http://www.ziuwari.de/]; letzter Abruf 20.03.2011.

04► Eck, Markus (2007) Erhebende Epik. Menhir-Interview auf metalmessage.de [http://www.ziuwari.de/HP/Interviews/4.html]; letzter Abruf 20.03.2011.

05► Menhir-Homepage: [http://www.ziuwari.de/]; letzter Abruf 20.03.2011.

06► Lengkeek, Yannick (2010) Melechesh. Interview auf Metal.de [http://www.metal.de/stories.php4?was=story&id=2015&search_highlight=melechesh]; letzter Abruf 20.03.2011.

V. Politik und Kultur des Heavy Metal

Trica Rose (1996) kann die Ambivalenz der gesellschaftlichen Veranschlagung von Musik als (politischem, verstörendem und differenzierendem) Medium sehr gut auf den Punkt bringen. Beim Hip-Hop wird die Musik in der öffentlichen Wahrnehmung besorgter Eltern oder konservativer Politiker selbst als Gefahr konzeptualisiert, als ein ›dem Anderen‹ zugehöriges Moment verstanden. Der Rapper, die Musik und die Fans bilden eine bedrohliche Einheit. Bei Heavy Metal jedoch werden die Fans strikt als der Musik und den Bands diametral gegenüberstehende Einheiten konzeptualisiert: Metal-Fans sind ›Opfer‹ der Musik und ihrer Macher. Der weiße Teenager aus New Jersey, der Slayer hört ist ein Opfer der Musik, der schwarze Teenager aus South Central, der Ice T hört, ist ein Täter.

Eine solche Betrachtungsweise lenkt das Augenmerk zunächst auf eine der wichtigen Signifikanten der Metal-Kultur: ihrer (vorgeblichen) ›whiteness‹. Zu offensichtlich erscheint es, dass Metal alleine schon deshalb als tendenziell unpolitisch und nur bedingt Gegenkultur-taugliches Programm angesehen wird. Metal wird so zu einer funktionalen und (marktwirtschaftlich beherrschbaren) Kompensationsfigur für weiße pubertierende Jungs vereinfacht, eine gute Möglichkeit, die Frustrationen und Abgrenzungserzählungen des Erwachsenwerdens an einem eher harmlosen und eskapistischen Projekt abzuarbeiten. Metal wird von weißen Männern für weiße Jungs gemacht – rebelliert wird zum Thema Sex, Bier und Lautstärke in kontrollierten und abgezirkelten Orten der Gesellschaft. Das oft beschworene freundschaftliche Miteinander der *community* mag besorgten Eltern ein gutes Gefühl geben, dass »der Junge da letztlich besser aufgehoben ist als bei den Punks«, und die strikte Verweigerung der meisten Bands, sich gesellschaftspolitisch zu positionieren oder zu artikulieren sorgt für ein letztlich gutes Einvernehmen mit Obrigkeiten und Instanzen (»Ach - die wollen doch nur spielen«). Und zu guter Letzt sorgt die konservativ-bürgerliche Industrie dafür, die widerständigen Ränder des Genres abzuschneiden und aus der Artikulation zu exkludieren. Die ›Big 4‹ des Thrash Metals sind qua Genre- und Industriedefinition Metallica, Megadeth, Anthrax und Slayer – die beispielsweise sicher ebenso sinnvoll in diese Ahnen-

riege aufzunehmenden Suicidal Tendencies fallen hierbei dem ›white washing‹ zum Opfer.

Natürlich greift eine solche Darstellung viel zu kurz und ist falsch. Suicidal Tendencies gehören nicht zu den Big 4 weil sie direkt noch einen Schritt weiter gegangen sind, und Elemente der schwarzen Kultur in den Thrash integrierten. Slayer als weiße Band zu bezeichnen, wird als Aussage durch die Biografie von Tom Araya (Sohn eines chilenischen Immigranten) Lüge gestraft. Metal zu einem weißen, anglo-amerikanisch-europäischen Industrieprojekt zu erklären, ignoriert die Innovationskraft und den Erfolg von beispielsweise Sepultura, übersieht zudem noch die enorme Kraft und Verbreitung von lokalen und regionalen Bands und communitys quasi überall auf der Welt. Metal als pubertäres Kompensationsprojekt abzutun ignoriert die Geschlossenheit und lange Verweildauer der Mitglieder der community. Metal-Lyrics als ewiggestrig und infantil abzutun übersieht, dass der Metal die atomare Apokalypse zum omnipräsenten Dauerthema gemacht hat zu einer Zeit, als Wolfgang Niedeckens BAP noch ein Monopol auf den Polit-Abrüstungssong behauptete. Dem Metal jedwede Subversionskraft abzusprechen, heißt nicht zuletzt so zu tun, als gäbe es keinen Black Metal.

Die Beiträge in dieser abschließenden Sektion des Bandes deklinieren also den Metal als politische Artikulationsform, die alleine schon deshalb auch als politische kulturelle Formation zu verstehen ist, weil sie als Sinnstiftungspotential die gleichen Entfaltungen und Bedeutungsproduktionen anzuregen in der Lage ist wie die ›etablierten Gegenkulturen‹ wie Punk, Reggae, HipHop oder Techno. Marcus S. Kleiner und Mario Anastasiadis können in ihrem Beitrag daher nachzeichnen, dass die Artikulation des Metals immer schon eine politische war und ist und dass die Diskursgeschichte des politischen Metals die ›klassischen Themen‹ des dissidenten Populären besetzt. In seiner Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Sinndimensionen des Metals kommt Christian Heinisch zu der These, dass Metal eine Kultur ist, die gleichzeitig Unterhaltung, Protest und Religion in sich integriert und es somit ermöglicht, gesellschaftliche und subjektive Widersprüche zur Bearbeitung auf die Ebene einer Wirklichkeit zweiten Grades zu heben. Deutlich wird dieser Gedanke auch bei Manuel Trummer, der am Beispiel der Adaption der Teufelsfigur in das ästhetische und diskursive Feld des Metals zeigt, wie unterschiedlich die Bearbeitung und Bricolagen dieser Figur ausfällt – und wie sich dadurch Elemente eines postrationalen Denkens einspeisen. In ähnlicher Weise interpretiert dann Sören Phillips einen Prozess historischer Selbstvergewisserung, der sich aus einem reichen historischen Gedächtnis speist. Die Sinndimension des Metals wird in beiden Beiträgen durch eine dichte Rückbindung des Metals an

die ihn umgebende Kultur, aber eben auch durch die Bearbeitung dieser kulturellen Sinndimensionen durch den Metal herausgearbeitet. Der abschließende Beitrag von Tobias Winnerling subsumiert nicht nur diesen Block kritisch, sondern bildet gleichsam auch einen Ausgang des Bandes. Winnerling arbeitet sich am »kollektiven Individualismus« des Metal ab und konstatiert die Ambivalenz der kulturellen Formation. Trotz eines »revolutionären (Teil-) Bewusstseins«, sieht er das Phänomen Metal als letztlich zu restringiert an, in dem alle tatsächlich umstürzlerischen Impulse kanalisiert und kompensiert werden, um tatsächlich ein revolutionäres Potential zu erhalten.

Mario Anastasiadis / Marcus S. Kleiner

Politik der Härte! Bausteine einer Popkulturgeschichte des politischen Heavy Metal

Einleitung

Heavy Metal wird häufig zum Politikum, hingegen selbst kaum als politische Popkultur wahrgenommen. Die bundesdeutsche Wirklichkeit hielt hierzu im Frühjahr 2010 einen bildungspolitisch und journalistisch dramatisierten Fall bereit: das angedrohte *Berufsverbot* für den Sänger, Gitarristen und Kopf der Death Metal-Band Debauchery,◂1 Thomas Gurrath. Die Schulleitung des Hegel-Gymnasiums Stuttgart-Vaihingen, an dem er sein Referendariat seit Januar 2010 absolvierte, legte ihm nahe, aufgrund seiner Band, ihren Plattencovern und den Videos, die unter anderem explizit pornografische und Gewalt fokussierende Inhalte enthalten, sein Referendariat zu kündigen. Darüber hinaus hat er vom Stuttgarter Regierungspräsidium, wie Gurrath im Interview mit der *Jungle World* vom 20. Mai erklärte, folgende Auflage erhalten: »Ich darf drei Jahre lang kein Death Metal mehr machen, ich muss mich von Debauchery distanzieren, und wenn ich Metal-abstinent bleibe, dann darf ich wieder das Referendariat anfangen.«◂2 Die Zugehörigkeit zu einer popkulturellen Stilgemeinschaft hat in Deutschland bisher noch nicht zu einem Berufsverbot geführt.

Eine konkrete, vorurteilsfreie Auseinandersetzung mit diesem Fall, der Musik von Debauchery und der Heavy Metal-Spielart Death Metal fand bisher hierbei nicht statt, vielmehr dominiert neben der Inszenierung der klassischen *Medialisierungsgütern*, Sensationalisierung, Skandalisierung und Moralisierung, die Einordnung in andere bekannte pop- und medienkulturellen *Problemfelder*.◂3 Im Interview mit der *Jungle World* entpolitisiert Gurrath diesen Fall auch selbst:

> »Ich bin ja auch überzeugter Metaller. Ich liebe Death Metal. Ich bin fasziniert von dieser Überspitztheit, und das ist ja eigentlich bei allen Death-Metallern so, die ich kenne, auch bei Bands wie Six Feet Under oder Cannibal Corpse. Das sind ja alles ganz normale Menschen, die ziehen ja nicht los und bringen irgendwelche Leute um, ich mein', hallo, die machen halt Musik! Die spielen den ganzen Tag Gitarre!«◂4

Neben diesen Ausführungen beschreibt Gurrath Death Metal noch mit den Kategorien Fantasy, Horror, Unterhaltung und Ironie – also dezidiert als a-politisch.

Mit seinem *entpolitiserenden* Bezug vor allem zu Six Feet Under möchten wir zum Fokus unseres Themas überleiten, weil einerseits gerade diese Band, wie wir zeigen werden, eine zentrale Rolle im Feld des politischen Heavy Metal spielt. Andererseits inszeniert sich aus unserer Perspektive Heavy Metal als Teil der Popkulturgeschichte seit den 1970er Jahren immer auch als politische Subkultur.

Die Gründung von Black Sabbath (1968 als Earth, 1969 als Black Sabbath) stellt für uns die *Geburtsstunde* des politischen Heavy Metal dar. Auf ihrem zweiten Album Paranoid (1970) findet sich mit dem Song *War Pigs* der erste für unser Thema zentrale Referenzpunkt, in dem die für die Heavy Metal-Kulturen der folgenden Jahrzehnte kontinuierlich wiederkehrende Verbindung von Politik und ästhetischer Kommunikation zum Thema gemacht wird.

Von dieser historischen *Urszene* ausgehend, werden wir ein Themenfeld – die Anti-Kriegshaltung – aus der Popkulturgeschichte des politischen Metal idealtypisch nachzeichnen und zeigen, dass Metal stets in einem intensiven Dialog mit gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Wandlungsprozessen stand und nach wie vor steht.

Ausgehend von unserer aktuellen Momentaufnahme im Umgang mit Heavy Metal präsentieren wir erste Ergebnisse einer *Längsschnittanalyse* zum politischen Heavy Metal. Unsere Überlegungen beginnen wir mit einer heuristischen Eingrenzung der beiden für uns zentralen Themenfelder: Pop und Politik sowie Popkulturgeschichte. Im Mittelpunkt unserer Analyse steht ein *close reading* ausgewählter Stil prägender und internationaler Beispiele des politischen Heavy Metal. Es geht uns nicht um die *dichte Beschreibung* der Medialisierung und Politisierung eines kulturellen Feldes *an sich*. Vielmehr arbeiten wir *dicht* am Material orientiert heraus, was im kulturellen Feld Heavy Metal politische bzw. politisierende Potentiale sind. Ausblickend stellen wir erste Bausteine für eine (*neue*) Kulturgeschichtsschreibung des Heavy Metal vor.

Kontexte

Pop: Politik und Kultur

Unter Pop verstehen wir, in Anlehnung an Kleiner (2008, 13), im Wesentlichen einen weit gefassten musikzentrierten Traditionsbegriff, der sich seit den frühen 1950er Jahren, beginnend mit Rock'n'Roll, genetisch herleiten lässt.

Hiervon ausgehend kann Pop als offenes Feld beziehungsweise als spezifische kulturelle Formation beschrieben werden, in der es u.a. um Musik, Mode, Sexualität, Jugend, Filme, Medien, Ideologien, alltägliche Machtkämpfe oder Szenebildungen geht. Mit Popmusikkultur bezeichnen wir, Bezug nehmend auf Kleiner (ebd., 15), alle Formen der Vergemeinschaftung, die von diesem Popverständnis ausgehen, zunehmend unabhängig vom Lebensalter ihrer Akteure (vgl. Kleiner 2010a). ◂**5**

Hierbei gehen wir von der Prämisse aus, dass Popmusikkulturen *repräsentative Kulturen* sind (vgl. u.a. Göttlich/Albrecht/Gebhardt 2010), die als einflussreiche *Kulturindustrie(n)*◂**6** einen erheblichen Einfluss auf Bildungsprozesse, nicht nur von Jugendlichen, nimmt beziehungsweise nehmen, also soziale, kulturelle und individuelle Lebenswelten nachhaltig (mit-) formen. Popmusikkulturen sind entsprechend in den letzten Jahrzehnten immer wieder zu *Motoren* und *Seismographen* gesellschaftlichen und kulturellen Wandels geworden.

Der Zusammenhang von Pop und Politik wird im Pop-Diskurs◂**7** erstmals durch die Wertungen von Pop als subversiv, gegenkulturell, revolutionär, rebellisch, sozialkritisch, widerständig usw. zum Thema. Anfang der 1980er Jahre bezeichnet Combs (1984, 3) den Zusammenhang von *Politics and Popular Culture* als *PolPop*: »(P)opular culture both shapes and reflects our ideas, therefore affecting our perceptions and actions about politics«. Ausgehend von dieser Grundüberlegung untersucht er das Spannungsfeld von »politics *in* popular culture and politics *as* popular culture« (ebd., 16). Genau in diesem Spannungsfeld wenden wir uns der Analyse der politisierenden und politischen Potentiale von Heavy Metal zu. Street (1997) ergänzt diese Perspektive in den 1990er Jahren durch den Hinweis, dass das Politische in Populären Kulturen nicht mit Populismus zu verwechseln sei. Zur Bedeutung von Popkultur für das Politische bemerkt Street (ebd., 167): »Popculture does not substitute for politics, it becomes instead a way we experience our feelings and passions, a way, we identify ourselves«. Diese Spur greifen wir auf, indem wir fragen, in wie weit politisierender Heavy Metal als ein Medium der politischen Meinungsbildung fungieren könnte bzw. fungiert.

Kellner (2002) sieht Anfang der 2000er Jahre, Bezug nehmend auf die Arbeiten von Guy Debord (1996), den Zusammenhang von Pop und Politik vor dem Hintergrund des Übergangs von der postmodernen Gesellschaft zu Spektakelgesellschaft als problematisch an – durchaus in Opposition zu den Ansätzen von Combs und Street. Politik, ebenso wie politische und politisierende Haltung in Populären Kulturen, wird zum integralen Bestandteil der Spektakelgesellschaft – der für Kellner zentrale Begriff (nicht nur) für die US-amerikanische Gegenwartsgesellschaft der 1990er und beginnenden 2000er Jahre: »[T]hese

dramatic media passion plays define the politics of the time, and attract audience to their programming, hour after hour, day after day« (Kellner 2002). Die Medialisierung und Politisierung der bundesdeutschen Auseinandersetzung mit Debauchery ist mustergültig für die Kritik von Kellner.
Wie Nieland (2009: 33) betont, ist Politik in drei Bereiche untergliedert:

»● Polity bezeichnet die formale Dimension (also das Normen- und Institutionengefüge) und versteht Politik als Rahmen.
● Politics erfasst die verfahrensmäßige Dimension, also den Prozess und die Konfliktaustragung und versteht Politik als Prozess.
● Policy meint die inhaltliche Dimension, somit die Be- und Verarbeitung von gesellschaftlichen Problemen und versteht Politik als Inhalt.«

Daran orientiert, bezieht sich die politische Auseinandersetzung mit den politisierenden und politischen Potentialen von Heavy Metal auf die Ebene der *Policy*.
Durch die vorausgehenden Überlegungen können wir unser Erkenntnisinteresse weiter konkretisieren. Uns geht es nicht um den *Pop der/in der Politik*, auch nicht um einen Beitrag zur *politischen Kommunikations-/Kulturforschung,* ebenso wenig um einen interdisziplinären, internationalen *Literaturbericht zum Thema Pop und Politik*.◂**8** Worauf es uns hingegen ankommt ist, das Politische und Politisierende im Pop selbst am Beispiel von Heavy Metal herauszuarbeiten.
Lietzmann (2005, 47) sieht Politik und Musik in einem reziproken und komplementären Verhältnis: »Sie ergänzen sich und sind doch unterschiedlich gepolt; sie setzen unterschiedliche Akzente und repräsentieren unterschiedliche Pointen und stehen doch in einem allerengsten Ergänzungsverhältnis«. Politik und Musik gemeinsam ist, dass sie einerseits ihre Bedeutung nur im gesellschaftlichen Kontext entfalten und andererseits als kollektive Kommunikationsprozesse beschrieben werden können. Unterscheidbar werden sie unter anderem mit Blick auf ihr Selbstbild: Politik versteht sich als rational und entscheidungsbasiert, Musik als emotional und unterhaltungsbasiert. Politik und Musik werden, wie Lietzmann (ebd., 58; 60) betont, immer dann besonders stark kritisiert, wenn Politik zu unterhaltend-emotional (vgl. zum *Politainment,* Dörner 2001) und Musik zu rational und politisch-interventionistisch wird.◂**9** Unter politischem bzw. politisierendem Heavy Metal verstehen wir grundsätzlich eine kulturelle Perspektive auf und eine entsprechende Reflexion von Politik. John (1997, 16) hebt weiterhin hervor, dass politische Musik grundsätzlich kritisch und nicht affirmativ sein darf, d.h. aus politischen und politisierenden Botschaften einen *Soundtrack zur Unterhaltung* macht.◂**10**

Eine *Längsschnittanalyse* des politischen Heavy Metal erfordert nicht nur einen interpretativen, sondern auch einen (kultur-) historischen Ansatz, um anhand von signifikanten Einzelfällen allgemeine(re) Phänomene zu erhellen.
Unter Kultur verstehen wir mit Kleiner (2009) die Formen und Bedeutungsvielfalt symbolischer Ordnungen, Handlungen und Äußerungen, in denen sich Selbst- und Weltbilder, Wahrnehmungsweisen und Mentalitäten widerspiegeln und konstituieren. Kultur ist eine Interpretationsgemeinschaft, deren Aufgabe im fortwährenden Aushandeln und Konstruieren von (instabilen) Bedeutungen, (kontextrelativen) Sinn und (heterogenen) Identitätsangeboten sowie Weltbildern besteht.
Diese herausgestellte Bedeutung von Kultur als einem kollektiven Sinnsystem muss durch Ansätze zur Hervorhebung von *Kultur als Praxis* (vgl. zum Überblick Hörning 2004) sowie zur *Kreativität des Handelns* (vgl. u.a. Certeau 1988; Joas 1992) ergänzt werden, denn Kultur besteht, wie *Praxistheorien* betonen, aus Repertoires an praktischem Wissen und interpretativem Können, die erst die kulturellen Wissens- und Bedeutungsbestände in der Praxis zur Wirkung bringen.
»Die Kulturgeschichte definiert sich«, so Landwehr (2009, 13),

> »nicht über das Objekt ihrer Beschäftigung, sondern über die Perspektive, mit der sie sich dem jeweiligen Objekt nähert. Diese Perspektive zielt auf die historischen Formen von Sinn und Bedeutung, mit denen Gesellschaften der Vergangenheit ihre Wirklichkeit ausgestattet haben«.

Eine Kulturgeschichte, die sich nicht über ihren Gegenstand, sondern über ihre Perspektive definiert, erfordert, dass theoretisch-methodische Ansätze den jeweiligen Gegenständen und konkreten Fragestellungen angepasst werden müssen (vgl. ebd., 37ff.), wobei

- *hermeneutische* (Textanalyse – Texte repräsentieren vergangene und gegenwärtige Wirklichkeiten, also *politische* und *politisierende* Aussagen in Metal-Texten),
- *diskurstheoretische* (Wissen-, Wirklichkeits- und Rationalitätsstrukturen des politischen Heavy Metal),
- *praxeologische* (Handeln von Individuen und Kollektiven in wechselseitiger Bezogenheit auf übergeordnete Strukturen und Institutionen – also der konkrete Zusammenhang von Metal und politischer Wirklichkeit bzw. Kommunikation),
- *performative* (Sprache und Handlung, Metal zwischen *Ausführung* und *Aufführung*) und
- *medienkulturwissenschaftliche* (Medialisierung des politischen Heavy Metal)

Ansätze für uns generell eine besondere Bedeutung besitzen. ◂11

Popmusik, als Bestandteil der Geschichte gesellschaftlicher Kulturproduktion, hat nicht nur eine Geschichte und eine ästhetisch-mediale Form, sondern sie erzählt und inszeniert auch Geschichten. Wir fokussieren uns bei der Materialanalyse wesentlich auf die beiden Aspekte der Erzählung und Inszenierung der Anti-Kriegshaltung von den 1970er Jahren bis zur Gegenwart. Die politischen und politisierende Aussagen in Metal-Texten und öffentliche Statements von Metal-Musikern lassen sich aus dem engen Feld (pop-)kultureller Produktion und Rezeption herauslösen und sie mit einer gesellschaftspolitischen Relevanz versehen, die sich allerdings ausschließlich auf die Ebene der *Policy* bezieht.

Analyse

Krieg weist als Themenfeld im Heavy Metal eine Doppelfunktion als (1) Narrativ und (2) politisches Positionierungsfeld auf. Diese Funktionsunterscheidung, die Chaker (2006, 233f.) als oppositionell speziell für den Black und Death Metal feststellt, hat auch Gültigkeit für andere Genres des Heavy Metal. Erstens fungiert Krieg als variantenreicher Themen- und Inszenierungsfundus in Texten, Plattencovern, Kleidung und Bühnenpräsenz und stellt einen in der ästhetischen Strategie des Heavy Metal tradierten inszenatorischen Referenzpunkt dar (z.B. Battle Hymns, Manowar 1982),◂12 der keine dezidiert politischen Momente aufweist. Heavy Metal ist somit nicht *per se* politische (Pop-)Musik im Sinne von John (1997, 16), denn die *inflationäre* Bezugnahme auf Kriegs- und Kampfmotive geschieht in mitunter affirmativer, teils Krieg verherrlichender (z.B. Panzerdivision Marduk, Marduk 1999) oder apolitischer (z.B. Seasons in the Abyss, Slayer 1990) Weise. Zweitens weist das Themenfeld Krieg im Heavy Metal auf Inszenierungsformen, die sich des Narrativs bedienen, in ihrem Geltungsanspruch aber darüber hinausweisen: das Thema Krieg als politisches Positionierungsfeld für Künstler und Bands (u.a. Order of the Leech, Napalm Death 2002; u.v.m.), die die Funktion des Kriegsmotives als narrativen Fundus erweitern. Die Auswahl prototypischer Beispiele kriegskritischer Positionierungen folgt zwei Kriterien: Erstens dienen sie der exemplarischen Herausarbeitung politisierender Potentiale. Zweitens stehen sie für prägende Akteure des jeweiligen Genres.

Die 1970er Jahre – Vorboten eines politischen Heavy Metal

Erster Referenzpunkt einer Anti-Kriegs-Haltung ist die Veröffentlichung von Black Sabbaths *Paranoid* (1970) und insbesondere der Song *War Pigs* (s. neben-

stehender Textkasten).◂**13** Realpolitischer Ereignishintergrund war hierbei der Vietnamkrieg.
In der Kritik an der Instrumentalisierung und Dehumanisierung von Individuen durch die politische Machtelite, wird die Einpassung des zum »pawn in chess« degradierten Menschen in die als perverse Logik beschriebene Kriegsmaschinerie ins Zentrum gestellt. Black Sabbath knüpfen hier an die Tradition des politischen Anti-Kriegs-Songs der 1960er Jahre an (z.B. Masters of War, *Bob Dylan* 1963), wobei der Motivkreis des Okkulten und Religiösen starke Betonung erfährt. Generäle werden mit Hexen und bösen Zauberern gleichgestellt. Auffallend ist der Verweis auf das doppelte *Gerichtet-werden* der Generäle und Staatsführer durch Gott und den Teufel, so dass sie von keiner der beiden überirdischen Instanzen *Lohn* für ihre Taten erhalten und ihre irdische Macht im Leben nach dem Tod bestraft wird – eine bemerkenswert christliche Perspektive.◂**14** Krieg wird somit als *Teufelswerk* und zutiefst unchristlich dargestellt. Die (implizite) Kritik am Vietnamkrieg wird hier ins Metaphorische erhöht und durch das Fehlen konkreter Bezüge auf Ereignisse oder Akteure zur Chiffre einer allgemeinen Anti-Kriegs-Haltung. Zweiter zentraler Bezugsrahmen ist die Konstruktion des Gegensatzpaares Entscheider vs. Individuum, welcher ausgehend vom Beispiel *War Pigs* auch wiederkehrendes Motiv späterer Anti-Kriegs-Aussagen im Heavy Metal ist, die jedoch in Bezügen auf Ereignisse und Akteure deutlich konkreter werden.◂**15**

War Pigs (Paranoid , Black Sabbath 1970)

Generals gathered in their masses
Just like witches at black masses
Evil minds that plot destruction
Sorcerers of death's construction
In the fields the bodies burning
As the war machine keeps turning
Death and hatred to mankind
Poisoning their brainwashed minds
Oh lord yeah!
Politicians hide themselves away
They only started the war
Why should they go out to fight?
They leave that role to the poor

Time will tell on their power minds
Making war just for fun
Treating people just like pawns in chess
Wait ,til their judgement day comes
Yeah!
Now in darkness world stops turning
Ashes where the bodies burning
No more war pigs have the power
Hand of God has struck the hour
Day of judgement, God is calling
On their knees the war pig's crawling
Begging mercy for their sins
Satan laughing spreads his wings
Oh lord yeah!

Obwohl der Ereignishorizont der 1970er Jahre stark durch den Vietnamkrieg, den Kalten Krieg und die Verschärfung des Nahost-Konfliktes geprägt ist, findet eine Rezeption im frühen Heavy Metal wenig statt. Während die Vertreter der New Wave Of British Heavy Metal (v.a. Diamond Head, Saxon, Iron Maiden, Judas Priest) die musikalischen Einflüsse des Punk aufnehmen, bleibt das kritische Moment des Punk (O'Hara 1999, 69) im Heavy Metal der

Disposable Heroes
(Master of Puppets, Metallica 1986)

Bodies fill the fields I see
hungry heroes end
No one to play soldier now
no one to pretend
Running blind through killing fields
bred to kill them all
Victim of what said should be
A servant `til I fall

Soldier boy, made of clay
Now an empty shell
Twenty one, only son
But he served us well
Bred to kill, not to care
Just do as we say
Finished here, Greeting Death
He's yours to take away.

Back to the front
You will do what I say, when I say
Back to the front
You will die when I say, you must die
Back to the front
You coward
You servant
You blindman
Barking of machinegun fire
does nothing to me now
Sounding of the clock that ticks
get used to it somehow
More a man, more stripes you wear
glory seeker trends
Bodies fill the fields I see
The slaughter never ends

späten 1970er und frühen 1980er Jahren unterrepräsentiert.◂**16** Auch die prägenden amerikanischen Bands des Glam-Rock (z.B. Aerosmith) und Shock-Rock (v.a. Kiss) bleiben weitgehend auf hedonistische Motive begrenzt, wobei die frühen Veröffentlichungen von Alice Cooper eine teils systemkritische Ausnahme darstellen (z.B. *Elected* auf Billion Dollar Babies 1973). Alice Cooper thematisiert in *Elected* die opportunistischen und manipulativen Selbstinszenierungen von Politikern im Wahlkampf.

Die 1980er Jahre – Thrash Metal als realpolitischer Resonanzraum

Seit den 1980er Jahren setzt eine neue Entwicklung ein, als vor allem in den USA (u.a. Metallica, Megadeth, Slayer, Anthrax, Testament, Exodus) und Deutschland (u.a. Destruction, Kreator, Sodom, Tankard) eine neue Generation von Bands in Erscheinung tritt, deren Veröffentlichungen ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre stark durch das kritische Aufgreifen kriegerischer Konflikte gekennzeichnet sind. Dies werden wir im Folgenden an vier Beispielen explizieren: (1) Metallica – *Disposable Heroes* (1986), (2) Anthrax – *One World* (1987), (3) Sacred Reich – *Surf Nicaragua* (1988) und (4) Sodom – *Ausgebombt* (1989).

Metallica legen 1986 mit Master of Puppets (1986) ein Album vor, welches mit dem Song *Disposable Heroes* (s. nebenstehenden Textkasten) einen dezidiert kriegskritischen Beitrag bereithält.

Disposable Heroes weist die bereits für *War Pigs* festgestellte Gegenüberstellung von Entscheidern (*power bloc*) und Ausführenden/Unterdrückten (*the people*) auf, die den Sprecherwechsel zwischen Strophen, Pre-Chorus und Chorus bestimmt. Die Strophen sind aus der Perspektive des Soldaten als sukzessive Ver-

gegenwärtigung der eigenen Opferrolle lesbar. Zentrales Moment ist der Status als Befehlsempfänger (»A servant 'til I fall«). Pre-Chorus und Chorus aus Perspektive der befehlsgebenden Gewalt, zwingen das Individuum in den Funktionszusammenhang des Krieges: »You will die when I say you must die«. Einzig nach dem zweiten Chorus begegnen sich beide dialogisch, wobei die Konklusion des »I was born for dying« die Machtverhältnisse zwischen den beiden Instanzen auf die Konsequenz des Funktionszusammenhangs, den Tod des Individuums, reduziert. *Soldat-sein* wird im Song gleichgesetzt mit *zum Tode verurteilt* bzw. *ein lebendiger Toter* zu sein, der bis zu seinem Lebensende nur seine Pflicht zu erfüllen hat. Als zynischer Aspekt wird herausgestellt, dass der sterbende Soldat auf sein Leben zurückblickt und feststellt, für *Nichts* gelebt zu haben und für *Nichts* sterben zu müssen.◂**17**

Why, Am I dying?
Kill, have no fear
Lie, live off lying
Hell, Hell is here

I was born for dying

Life planned out before my birth
nothing could I say
Had no chance to see myself, molded day by day
Looking back I realize, nothing have I done
Left to die with only friend
Alone I clench my gun
Back to the front.

Anthrax beziehen sich als Ausgangspunkt ihrer Kritik am Kalten Krieg auf den Holocaust und binden daran die Frage nach einer *urmenschlichen* Tendenz zur kriegerischen Auseinandersetzung bzw. verstehen Krieg als *anthropologische Konstante* (s. Textkasten nächste Seite).

Die bereits für *War Pigs* beschriebene Kritik an der Funktionalisierung und Dehumanisierung von Individuen wird hier auf den Ereignishorizont des Kalten Krieges und die daran beteiligten Akteure übertragen, wobei Anthrax in der Unmittelbarkeit der Akteursnennungen (»We«, »You«, »Russians«, »Americans«) deutlichere Bezüge auf den realpolitischen Horizont aufweisen als Black Sabbath oder Metallica. Die explizite Kritik an amerikanischer Autoritätshörigkeit, dem Präsidenten der Vereinigten Staaten Ronald Reagan, der Security Defence Initiative (S.D.I.) und das Sinnbild der technisierten Kriegsführung durch das »push the button« als unwiderruflich kriegsauslösendes Moment, werden durch Appelle zur globalen Einheit und Rehumanisierung des Feindes, hier der Russen, kontrastiert.◂**18**

Ende der 1980er Jahre verdichten sich Anti-Kriegs-Aussagen im Thrash Metal weiter.◂**19** Sacred Reich erweitern den realpolitischen Bezugsrahmen von Vietnam und dem Kalten Krieg auf die US-Militärinterventionen in Südamerika.

In *Surf Nicaragua* (1988, s. Textkasten nächste Seite) wird die Kritik an der Funktionalisierung von Individuen an *G.I. Joe* als *real american hero* geknüpft. Die Figur des *G.I. Joe* steht seit ihrer Einführung als Spielzeugpuppe im Jahr 1963

One World (State of Euphoria, Anthrax 1987)

Stop it! There's been too much debate
We could save ourselves from Holocaust
Or is that just our fate
Start now
But we continue to balk
We let the genie out of the bottle
But we still hold the cork
One, Two - NOT!
Three, Four - DIE!
One, Two - NOT!
Three, Four - DIE!
Ignorance, is no excuse for violence
NO ONE WINS...
ONE WORLD! ONE WORLD!!
ONE WORLD! - Welcome to it
ONE WORLD! - Don't abuse it
ONE WORLD! - To live out your life
ONE WORLD! - Total schism
Tunnel vision.
ONE WORLD - Taming the beast Fighting for peace
Killing,
You pushed a button, that's all you did
It's much harder to kill a man if you've seen pictures of his kids
Responsibility
And what are all our lives worth?
What kind of sentence would you serve
For killing the earth
Russians
They're only people like us
Do you really think they'd blow up the world?
They don't love their lives less
America
Stop singing hail to the chief
Instead of thinking S.D.I.
He should be thinking of peace

für den Idealtypus des US-amerikanischen Infanteristen und verkörpert militärische und patriotische Ideale – hier gleichwohl als Verteidiger und Opfer eines instrumentalisierten *american way* konnotiert. Gleichsam wird ein für die USA zentrales Moment der Militarisierung der Gesellschaft als stark in Politik, Gesellschaft und Institutionen verankerter Rekrutierungsmechanismus angesprochen (vgl. zur *Veralltäglichung des Militärischen* Thomas/Virchow 2006). Die Regelmäßigkeit des Gegensatzpaares *power bloc* vs. *the people* weist einen wesentlichen Bruch auf. Die direkte Bezugnahme auf vergessene Lektionen aus vorangegangenen Kriegsgängen, hier Vietnam, wird nicht dem »They«, also dem Verantwortungsbereich der Regierenden und Entscheider zugeschrieben, sondern auf das »We« und somit auf die eigene Involviertheit in den Prozess des Vergessens rückbezogen. Nicht zuletzt steht bereits der Titel *Surf Nicaragua* in direkter Korrespondenz zu Francis Ford Coppolas Anti-Kriegsfilm Apocalypse Now, in dem der von Robert Duvall dargestellte Lieutenant Colonel Bill Kilgore Soldaten seiner Einheit an einem unter Beschuss stehenden Strand in Vietnam das Surfen befiehlt. Die im Moment des Surfens hervortretende Widersprüchlichkeit zwischen dem pervertierten Hedonismus des Bill Kilgore und der akuten Lebensgefahr, wird bei Sacred Reich auf den Ereignishorizont in Nicaragua übertragen: »If you had brought your surfboard you could surf Nicaragua«.

Die kritische Rezeption des Themas Krieg bleibt nicht auf die US-amerikanische Szene beschränkt. In der deutschen Thrash-Szene der späten 1980er Jahre ist diese vor allem mit der Band Sodom aus Gelsenkirchen verbunden. Politische Positionierungen finden sich insbesondere auf Agent Orange (1989), wobei die Single-

Auskopplung *Ausgebombt* (s. Textkasten nächste Seite) hervorzuheben ist.

Hier wird die Anti-Kriegs-Haltung zum Appell gegen Waffenhandel, für eine Auflösung kriegerischer Konflikte, für ein Lernen aus historischen Kriegserfahrungen und der *power bloc* als verantwortungslos, tyrannisch und morbide beschrieben: »Political tyranny exercised by morbid despots«. Die in der deutschen Nachkriegszeit gebräuchliche Redewendung »Ausgebombt«, als Hinweis auf den Verlust privater Besitztümer durch Bombenangriffe, wird hier in Verbindung mit der Forderung »No more war – the solution all the nations need« zu einer unheilverkündenden Warnung. Sodom expliziert die Kritik zudem durch Verknappung und den Parolencharakter von Pre-Chorus und Chorus, durch die die Forderung nach einer Zukunft ohne Krieg weiter konzentriert wird. Dass sich die Band dennoch Vorwürfen ausgesetzt und zu Richtigstellungen genötigt sah, zeigt sich daran, dass die Vinyl-Auskopplung der deutschen Version von *Ausgebombt* mit dem Hinweis »To avoid any misunderstanding past or future: SODOM is against any suppression of minorities practised by any government in the world« (*Ausgebombt* EP, dt. Version, 1989) versehen ist. Dies verweist auch auf das problematische Verhältnis zwischen politisierendem Potential bzw. politischer Positionierung und dem schmalen Grad zum missverständlichen Populismus. Parallelen zwischen Sodom und Sacred Reich bestehen in zweifacher Weise. Erstens nehmen beide Bezug auf historische Kriegserfahrungen und knüpfen daran die Forderung nach Beendigung und Abschaffung kriegerischer Auseinandersetzungen. Zweitens weisen Sodom mit »Slogans to hold out till end dreams ramble the sky« und Sacred Reich mit »You fight for democracy and the Ame-

Surf Nicaragua (Surf Nicaragua, Sacred Reich 1988)

I know a place
Where you' re all going to go
They pay you to kill
If your eighteen years old
First you' ll need a haircut
And then some new clothes
They'll stick you in the jungle
To play G.I. Joe

You fight for democracy
And the American way
But you're not in your country
›What am I doing here?‹ you say
But now it's too late
You' re entering Managua
If you had brought your surfboard
You could Surf Nicaragua

What is this we're fighting for?
What's our ultimate goal?
To force our ideas
Right down to their throats
American intervention
Grows deeper everyday
The situation worsens
More soldiers on the way

Lessons we have learned
Are so easy to forget
Hints of Vietnam
How soon we all forget
First we send advisors
And then go the troops
Another worthless conflict
Another chance to lose

Ausgebombt (Agent Orange, Sodom 1989)

We've drudged many decades to live free from care
The war began it was enough to drive us to despair
A time when bread was more worth than pure gold
We missed the warmness saved us from the wintry cold

No trade with death
No trade with arms
Dispense the war
Learn from the past
Ausgebombt (4x)

Slogans to hold out till end dreams ramble to the sky
Evacuated far away we left everything behind
Fifty hundredweight bombs dashed us to the ground
When military air raids stormed the land abound

Death, Arms, War, Past
Ausgebombt (4x)

Political tyranny exercised by morbid despots
Bombardment of fire wasn't win but loss
Corpses buried under ruins and debris
No more – war the solution all the nations need

rican way« auf den, im Fall von *Ausgebombt*, indoktrinatorischen, und im Fall von *Surf Nicaragua*, normativ-ideologischen Bezugsrahmen der Kriegslegitimation hin.

Der Thrash Metal der späten 1980er Jahre hat das Themenspektrum des Heavy Metal um kriegskritische Aussagen erweitert, weshalb wir für die späten 1980er Jahre von einer Politisierungsphase im Heavy Metal sprechen. Heavy Metal hat sich so auch als politische Subkultur konsolidiert.

Die 1990er Jahre – Das Ende der Geschichte?

Mit Beginn der 1990er Jahre nimmt die kritische Rezeption von Krieg im Heavy Metal ab. Dafür erscheinen zwei Gründe plausibel: Zum ersten ist der Ereignishorizont nach dem Ende des Kalten Krieges und des zweiten Golfkrieges weniger durch militärische Konflikte mit westlicher Beteiligung geprägt als die ausgehenden 1980er Jahre. Zum Zweiten erlebt der in den späten 1980er Jahren in punkto Krieg aussagenreiche Thrash Metal in der Breite einen Abschwung. Insbesondere in Bezug auf Krieg gerät der ab den frühen 1990er Jahren erstarkende Black Metal skandinavischer Prägung (u.a. Mayhem, Burzum, Darkthrone) ins Blickfeld, denn er stellt Kriegs- und Kampfmotive ins Zentrum seiner Selbstinszenierung, wobei kriegskritische Positionierungen dabei nicht zum präferierten Themenfundus gehören.◂**20** Black Metal ist das Subgenre, das Krieg, Kampf und Rebellion am stärksten in sein Selbstbild integriert und durch einen impliziten Nihilismus und radikalen Individualismus (Langebach 2007), vor allem in Opposition zu Religion und Staat, zum Leitbild erhebt: »Black Metal ist Krieg« (Nargaroth auf Black Metal ist Krieg – A dedication monument, 2001) – eine Aussage, auf die sich zwar auch viele persiflierende Anschlusskommunikationen beziehen, die den radikal-anarchistischen Grundtenor des Black Metal dennoch auf den Punkt zu bringen vermag. Der system- und religionskritischen Haltung im Black Metal wird auch mit kriminellen Handlungen Ausdruck ver-

liehen. Der Brand der Fantoft-Stabkirche in Bergen ist das prominenteste Beispiel einer Vielzahl von Kirchenbrandstiftungen. Durch Musiker ausgeübte Gewalteakte und Gefängnisstrafen, wie z.B. im Falle Ghaals von Gorgoroth, der wegen Körperverletzung in Haft war, prägen die Außen- und Selbstwahrnehmung der Szene. Nicht zuletzt geht der Entstehungsmythos des Black Metals skandinavischer Prägung auch auf den Szene-internen Mord an Euronymous von Mayhem durch Count Grishnackh im Jahr 1993 zurück.◂21

Der 11. September und die Repolitisierung des Heavy Metal

Nach der globalpolitischen Zäsur des 11. September 2001 erlebt das Thema Krieg als politisches Positionierungsfeld einen Aufschwung und führt zu einer verstärkten (Re-)Politisierung im Heavy Metal, die von Tom Angelripper (Sänger von Sodom) verdeutlicht wird.

»Ich habe direkt am 11. September damals angefangen Songs zu schreiben, weil mich das damals total aus der Bahn geworfen hat. [...] Das sind dann halt Sachen, die mich bewegen. Und 'ne Metal-Band muss einfach ihre Plattform nutzen, um Stellung zu beziehen.« (Tom Angelripper im Interview für Terrorverlag.de – Alternative Music Webzine, 19. März 2006)

Hier ist nicht nur das Politische des Heavy Metal bezeichnet, sondern auch der Auftrag zur politischen Stellungnahme als zentrales Moment im Selbstverständnis des poltischen Heavy Metal. Eine kriegskritische Rezeption ist zunächst im Death Metal / Grindcore nachweisbar. Neben Napalm Death's Kriegskritik in *Continuing War on Stupidity* (auf Order of the leech 2002), zeigen auch Six Feet Under, die mit *Amerika the Brutal* (auf Bringer of blood 2003, s. Textkasten nächste Seite) eine der plakativsten Anti-Kriegsaussagen vorlegen, dass eine Differenzierung innerhalb der extremeren Spielarten des Heavy Metal, v.a. in Abgrenzung zum Black Metal, der Krieg fast ausschließlich affirmativ thematisiert, notwendig ist.

In *Amerika the Brutal* tritt im Misstrauen über die Kriegslegitimation der US-Administration eine für die Rezeption des *war on terror* im Heavy Metal konstitutive diskursive Figur hervor. Der offiziellen Argumentationslinie des *power blocs* wird *per se* jede Legitimation in Abrede gestellt. Die Zurückweisung offizieller Verlautbarungen verdichtet sich im »You know what, I don't fuckin believe 'em«. Parallelen zu Sacred Reich und Sodom bestehen in dem Verweis auf Lektionen aus vorangegangenen Kriegsgängen, hier Vietnam. *Amerika the Brutal* stellt eine stark an die unmittelbare Betroffenheit des lyrischen Ich gebundene Positionierung dar. Der Protagonist benennt nicht nur die politischen Adressaten der Kritik, sondern untermauert diese v.a. in der dritten Strophe durch zwei weitere Momente: erstens durch die Einbindung persönlicher fa-

Amerika the Brutal
(Bringer of Blood, Six Feet Under 2003)

I'd rather died than to live in this fucked world
Mr. President I'm not here to do your dirty work
Alone, I think I'm fighting a losing battle
Worth dying? Not for oil

NO WAR Amerika the brutal

Listen it's a fucking joke
and they make you believe it on the TV
That's how they deceive you
I watch and I listen and I question their reasons
You know what, I don't fuckin believe 'em

NO WAR Amerika the brutal
When I want to know the future I look into the past
I think of my best friend and his stories of Vietnam
And now I got a cousin fighting in Iraq,
and I want her coming back
I'm not afraid to speak my own mind
I don't use the first amendment to hide behind
I'm guaranteed that freedom, I'm born with that right
And for that I'm ready to fight

I'd rather die than to live in this fucked world
Fake president, I'm not here to do your dirty work
Alone I think I'm fighting this losing battle
worth dying?

NO WAR Amerika the brutal

miliärer Betroffenheit und zweitens durch die Vergewisserung der eigenen Freiheits- und Meinungsrechte, für die der Protagonist zu kämpfen bereit ist.◂22

Die Rezeption des *war on terror* im Heavy Metal weist nicht nur auf die system- und regierungskritisch aufgeladene Anti-Kriegs-Positionierung hin, sondern stellt durch die Tragweite der Beurteilung realpolitischer Prozesse einen Resonanzraum für einen nicht nur in den USA weit verbreiteten Unglauben in die Kriegslegitimation der Bush-Regierung dar. Sie reicht von genereller Kritik an der Regierung, über Kritik an Kriegseinsätzen, über ein Misstrauen in Institutionen wie Mediensystem, Banken, Militär und Rüstungsindustrie bis hin zu der problematischen These, dass der 11. September nichts anderes als ein von der US-Regierung initiierter Vorwand zur Entfesselung der eigenen Kriegs- und Rüstungsmaschinerie war, deren Letztbegründungen die Ölreservensicherung und die Verfestigung globaler Hegemonialstellung sind.◂23

Fazit

Als Ergebnis unserer *Längsschnittanalyse* zum politischen Heavy Metal lässt sich eine Kontinuität kriegskritischer Positionierungen von den 1970er Jahren bis zur Gegenwart aufweisen. Hierbei bestehen sowohl konkrete Bezüge zum jeweils realpolitischen Ereignishorizont als auch zu historischen Kriegsszenarien, wodurch Heavy Metal zum popkulturellen Reflektionsmedium wird und eine *eigensinnige* (popkulturelle) Geschichtsschreibung vorlegt. Heavy Metal definiert sich darüber hinaus, zumindest teilweise, explizit als politische Subkultur, die sich durchaus konkrete Veränderungspotentiale hinsichtlich kultureller und gesellschaftlicher Einstellungen zum Krieg sowie allgemeiner zu politischen Themen bzw. Einstellungen

zutraut. So betont etwa Mark ›Barney‹ Greenway, der Sänger von Napalm Death, am 9. November 2010 im Interview mit dem *Hellfire Radio* (Köln Campus 100.0):

»Mac Kasparek/Arndt Aldenhoven (Hellfire Radio): I found it always impressive how much aggression and speed in your sound you combined with a distinct political and sociocritical message. Through all the time you always were standing for a distinct view on society, on what is happening all around us. Over the years the world has turned worse and worse. Isn't it sometimes a little bit hopeless for you?

Mark ›Barney‹ Greenway: Yeah, but what can you do? You have to carry on. I mean, you know. I'm not gonna be naive enough to suggest that Napalm Death's gonna turn the world upside down, but, you know, the way I kinda always look on things is that if you decide to stay quite then you give those who would exploit you or anybody else more power to do so. So you always have to do something or say something«.

Der von Combs (1984: 16) herausgestellte Zusammenhang von »politics *in* popular culture and politics *as* popular culture« findet sich im Heavy Metal, wie auch diese Aussage andeutet, im Zusammenhang von Politisierung und Medialisierung: Politische Positionierungen werden in Songs, den Bilderwelten von Plattencovern, Interviews, bei Liveauftritten usw. kontinuierlich zum Ausdruck gebracht und fordern, z.B. Fans oder Journalisten, zur Diskussion, Kritik, Reproduktion, zu Nachträgen etc. heraus. Politischer und politisierender Heavy Metal kann also *als spannungsreiches Interdependenzgeflecht* von Gesellschaft (politische Positionen der Musiker) – Musik (Medialisierung im Heavy Metal) – Gesellschaft (Auseinandersetzung mit politischen und politisierenden Heavy Metal) beschrieben werden.
Die politischen und politisierenden Potentiale des Heavy Metal bestehen, ausgehend von unserem Beispiel der Anti-Kriegshaltung, v.a. auf fünf Ebenen:
1. Heavy Metal war und ist nicht die »durch ihren Verzicht auf Politik ›politischste‹ Subkultur« (CfP der Tagung Metal Matters). Heavy Metal ist hingegen grundsätzlich politisch aufgrund politischer Aussagen.
2.Politischer Heavy Metal nutzt die Potentiale des politischen Popsongs durch Verknappung und Plakativität, um unmittelbar anschlussfähig zu sein.
3. Diese Unmittelbarkeit nimmt in Kauf, durch De-Kontextualisierung populistisch zu wirken bzw. ein Meinungsklima zu erzeugen.
4. Politischer Heavy Metal ist kein Bildungsmedium, sondern direkte Aufforderung zur Meinungsbildung.

5. Durch die zahlreichen weltpolitischen Krisenherde, wird es aus unserer Perspektive auch eine kontinuierliche, wenn nicht sogar gesteigerte Auseinandersetzung mit politischen Themen im Heavy Metal geben.

Diese fünf Ebenen spielen v.a. im Kontext von individuellen Aneignungs- und Auseinandersetzungsprozessen (von Musikern oder Fans) eine Rolle. Die Bedeutung vom politischen und politisierenden Heavy Metal besteht in der spezifischen Perspektive auf politische Themen und Ereignisse, nicht im primären Fokus auf die Objekte selbst. Dadurch fungiert Heavy Metal, wie wir verdeutlicht haben, seit den 1970er Jahren als Medium politischer Meinungsäußerung und Meinungsbildung.◂24

Anmerkungen

01► [http://www.debauchery.de]; letzter Abruf am 10.02.2011.

02► [http://jungle-world.com/artikel/2010/20/40968.html]; letzter Abruf am 10.02.2011.

03► Als Beispiel hierfür können die Themen aus dem Informationskasten, angekündigt als »Weiterführende Links«, der Online-Version des Welt-Artikels aufgeführt werden: »Type O Negative – Drogen, Vampire und Jesus-Sex«, »›Spielekiller‹ und der Boom der Horror-Games«, »Killerspiele sind harmloser als Bibel und Koran«, »Aktion gegen Killerspiele verläuft schleppend«, »Politiker nutzen Killerspiele als Waffe im Wahlkampf«, »›Der Tod unserer Kinder war sinnlos‹«. ([http://www.welt.de/die-welt/kultur/literatur/article7429126/Schule-der-Angst.html]; letzter Abruf am 10.02.2011).

04► [http://jungle-world.com/artikel/2010/20/40968.html]; Aufgerufen am 10.02.2011.

05► Eine Unterscheidung von Pop, Popkultur und Populärer Kultur können wir an dieser Stelle nicht leisten. Vgl. hierzu u.a. Hügel (2003); Kleiner (2008); Hecken (2009).

06► Vgl. u.a. den 5. *Kulturwirtschaftsbericht NRW* aus dem Jahr 2007 (MWmE 2007), die Forschungsberichte *Gesamtwirtschaftliche Perspektiven der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland* aus dem Jahr 2009 (vgl. Söndermann/Backes/Arndt/Brünink 2009b) bzw. den *Endbericht Kultur- und Kreativwirtschaft* aus dem Jahre 2009 (vgl. Söndermann/Backes/Arndt/Brünink 2009a).

07► Wir schließen hier an die Definition von Pop-Diskurs von Kleiner (2008, 19) an: »Pop kann nur über Diskurse und deren permanente Aktualisierungen kulturell sowie gesellschaftlich existieren. Unter Pop-Diskurs verstehe ich Schreibverfahren über und mediale Inszenierungen von Pop und Pop-Kultur aus akademischen und pop-kulturell bzw. pop-spezifisch geprägten Milieus sowie deren Grenzen, Interferenzen und Überschneidungen: Pop-Journalismus (z.B. Magazine, Fanzines, Feuilleton), *Pop-Theorie* (d.h. wissenschaftliche Pop-(Kultur-)

Forschungen), Pop-Geschichtsschreibung (etwa Lexika, Künstler-Biographien oder Pop-Listen) und Pop-Literatur«.

08► Die erste systematische Studie zu diesen Themenfeldern, mit Fokus auf den *deutschen Verhältnissen*, legte Nieland (2009) vor.

09► Im Unterschied zum Mainstream-Pop und Musikern wie dem U2-Sänger Bono oder Bob Geldorf, die versuchen, aktiv Einfluss auf internationale politische Entscheidungsprozesse zu nehmen und in den letzten Jahren immer wieder von führenden Politikern zu Gesprächen eingeladen wurden, gibt es keine vergleichbaren Aktivitäten und Leitfiguren im Heavy Metal.

10► Das spezifisch-gesellschaftskritische Potential von Heavy Metal überprüfen wir am Themenfeld *Anti-Kriegshaltung*. Zum Zusammenhang von Gesellschaftskritik in/und Medien vgl. Kleiner (2006, 2010b).

11► Im Kontext unseres Beitrags ist unser Analysefokus wesentlich ein *hermeneutischer*, weil im Zentrum unserer Auseinandersetzung Texte stehen.

12► Zur weiteren Recherche der hier bis 2001 angeführten Bands sei die fundierte Zusammenstellung *The Great Metal Discography* (2001) von Martin C. Strong emfpohlen.

13► Die von uns hier vorgenommene Setzung von Black Sabbath als erste relevante inhaltliche Positionierung übersieht nicht, dass Vincebus Ereptum von Blue Cheer (1968) in Bezug auf musikalische Ästhetik und Inszenierungsformen bereits Stil prägende Momente des Heavy Metal vorweggenommen hat.

14► s. dazu den Beitrag von Trummer in diesem Band.

15► Im Folgenden verwenden wir für diesen Zusammenhang die in den Cultural Studies gebräuchliche Unterscheidung zwischen *power bloc* und *the people* (vgl. u.a. Hall 1981).

16► Iron Maiden's *2 Minutes to Midnight* (auf Powerslave, EMI 1984) stellt hier in Bezugnahme auf die nukleare Bedrohung des Kalten Krieges eine späte Ausnahme dar.

17► Parallelen zu *War Pigs* bestehen insofern, als Metallica in *Disposable Heroes* in ihren Akteursbezügen unkonkret bleiben und so eine generalisierte Kriegskritik vorbringen.

18► Die Analogie zu Sting's *Russians* (auf The dream of the blue turtles, 1985) ist augenfällig: »We share the same biology | Regardless of ideology | What might save us me and you | Is that the Russians love their children too«.

19► Metallica legen 1988 mit ...and justice for all (1988) ein Album mit sozialkritischem Tenor vor, dessen Titel die letzten Worte des US-amerikanischen Treueschwurs (*Pledge of allegiance*) sind, das v.a. Missstände im Justizsystem der USA thematisiert und mit der Single *One* eine Thematisierung von Kriegstraumata enthält. Auch das Musikvideo zu *One* bietet mit Szenen aus Dalton Trumbo's Antikriegsfilm Johnny zieht in den Krieg von 1971 klare Anti-Kriegs-Positionen. Der Film zeichnet den Lebens- und Sterbensweg eines ursprünglich kriegseuphorischen amerikanischen Soldaten nach, der im ersten Weltkrieg seine Extremitäten verliert und dann als Torso am Leben erhalten wird.

20► Als eine der wenigen Ausnahmen nennt Chaker (2006, 234) die israelische Band Arallu, die

in ihren Texten v.a. die akute Lebensgefahr in Israel verarbeitet.

21► Die 1990er Jahre bringen neben dem erstarkten Black Metal eine Reihe weiterer Subgenres bzw. Konsolidierungen und Weiterentwicklungen hervor. Subgenres wie Melodic Death Metal (u.a. In Flames; Amorphis), Symphonic Metal (u.a. Nightwish), Folk Metal (u.a. Skyclad), Industrial Metal (u.a. Fear Factory; Prong), Konsolidierungen im Doom Metal (u.a. Catheral; Orange Goblin; Electric Wizard), Stoner und Psychedelic (u.a. Kyuss; Monster Magnet) und eine Rezeption von Rock'n'Roll im Heavy Metal (u.a. die Entwicklung von Entombed) stellen Segmente dar, die nicht an die eindeutigen politischen Positionierungen des Thrash Metal der späten 1980er Jahre anknüpfen. Dem Heavy Metal der 1990er Jahre Politikferne zu attestieren ist dennoch falsch. Bands wie Napalm Death oder Extreme Noise Terror sind nur einige Beispiele für die Persistenz politischer und gesellschaftskritischer Haltungen im Heavy Metal. Auch verhält es sich in Bezug auf den Crossover (u.a. Rage Against The Machine; Stuck Mojo) und Metal-Core (u.a. Pro-Pain) anders, da auch diese Spielarten für die Weiterführung der politischen Tradition im Heavy Metal bzw. in seinen Sub- und Nebengenres stehen.

22► Auf performativer Ebene wird die Kriegskritik durch Chris Barnes' Live-Ansage zu *Amerika the brutal*, »This is a song against the war«, (u.a. auf dem *With Full Force-Festival* 2003, Roitzschjora) verfestigt und die intendierte politisierende Wirkung öffentlich expliziert.

23► 2005 legen *Pro-Pain* mit Prophets of doom 2005) ein Album vor, das sich insgesamt kritisch mit der Bush-Administration und den Kriegshandlungen auseinandersetzt. Ministry legen mit Houses of the Molé (2004), Rio Grande Blood (2006) und The Last Sucker (2007) eine als Anti-George W. Bush-Trilogie konzipierte Positionierung vor und fokussieren v.a. das fundmentale Misstrauen in die Kriegslegitimation nach dem 11. September. Dieses findet sich auch auf Warrior Soul's Comeback-Album Destroy the war machine von 2009 (Erstveröffentlichung unter dem Titel Chinese Democracy) und v.a. im Stück *The fourth reich*.

24► Ausgehend von unseren Überlegungen werden wir an anderer Stelle (vgl. Anastasiadis/Kleiner 2011) eine neue Kulturgeschichtsschreibung des Heavy Metal im Kontext von Politik vorlegen, indem wir unseren Fokus durch die vier anderen Leitkategorien des politischen Heavy Metal ausdehnen: (1) System- und Gesellschaftskritk (z.B. Testament), (2) Konsumkritik und Antikommerzialismus (z.B. Napalm Death), (3) Anti-Rassismus (z.B. Sepultura) und (4) Umwelt (u.a. Nuclear Assault; Wolves in the Throne Room).

Christian Heinisch

Zwischen Kult und Kultur. Kontinuitätsbehauptungen im Heavy Metal

Einleitung

Nimmt man einmal das erste und gleichnamige Black Sabbath-Album von 1970 als eine Initalzündung 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-Kultur◂1 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 Entwicklungslinien◂2 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

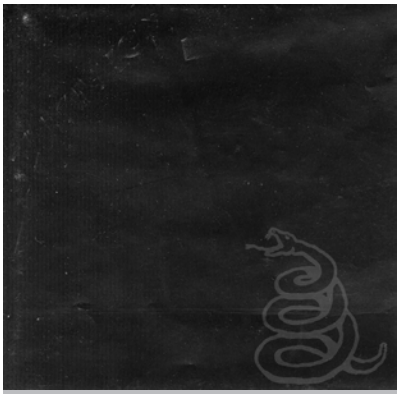


Abb. 1: Das Black Album von Metallica markierte mit mehr als 15 Millionen verkauften Exemplaren den endgültigen kommerziellen Durchbruch der Band. Nach Zählung von Nielsen SoundScan liegen Metallica auf Platz 4 der Liste der kommerziell erfolgreichsten Bands (Quelle: Nielsen SoundScan)

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 dazugehörenden 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).

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.

Im Gegensatz zu anderen Subkulturen – am deutlichsten in der destruktiven und zugleich idelogiekritischen 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

»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 »Leit*differenzen*« »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 profanisierten Verwendung, ohne den expliziten religiösen Bezug zu suchen.◂10

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

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 Kulten 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

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-Konzert◂**19** 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, Headbangen 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◂**23** – 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.).◂**24** Um diese Manifestation, den Moment der Hierophanie, in möglichst vielen Konzerten und Situationen zu erreichen, haben sich Rituale◂**25** 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 Musiker◂**27**) 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 Konzertsaals, 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.◂**31** 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

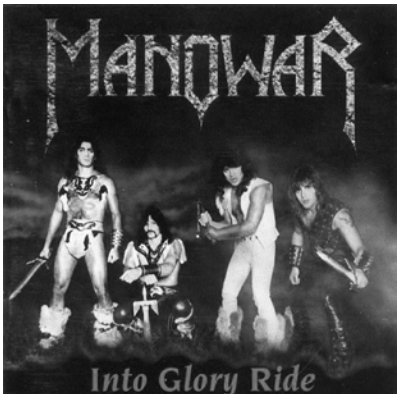


Abb. 4: Den Ausstieg aus der realen Gegenwart in eine imaginierte (archaische) Eigenzeit des Heavy Metal praktizierten die US-Amerikaner Manowar symbolhaft auf ihrem Album Into Glory Ride von 1983.

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 Bekanntheitshorizont stellen« (Rehberg 1998, 399). Diese »Eigengeltung« baut auf verschiedenen Mechanismen auf, wie der 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).◂**32** 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 Verwertbarkeit 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 enthoben, 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 Überdauerns 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 Legitimisierung 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 präsentes 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 Schnelllebigkeit 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 Roccor 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 einstellte« (*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 Gefolges 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 verblassen 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 verehre) 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.

Manuel Trummer

Zerstörer, Trickster, Aufklärer. Die Traditionsfigur Teufel im Heavy Metal zwischen Action, Distinktion und neuer Spiritualität

Diabolus in Musica

Die Verbindung des Teufels zur Musik und zu einzelnen Musikern ist keine moderne Liaison. Nicht erst seit Robert Johnsons (1911-1938) legendärem Pakt mit dem Teufel (vgl. Reichert 2001, 107-108; Guglielmi 1987, 116) wird bestimmten Musikformen und Künstlern eine besondere Assoziation mit dem Bösen nachgesagt. Bereits im 19. Jahrhundert galt Niccolo Paganini (1782-1840) als Teufelsgeiger, der selbst Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) während eines Konzertes in Weimar die Halluzination einer »Säule von Flammen und Rauch« (Brennecke 2001, 53) bescherte und mit dämonischem Äußeren und ekstatischem Bühnengebaren anwesende Damen in Ohnmacht versetzte. Über die wandernden Musikanten der frühen Neuzeit, die sich über Jahrhunderte einer von Kirche und zunftmäßig organisierten Spielleuten betriebenen Verteufelung ausgesetzt sahen (vgl. Behringer 2010, 427; Krickeberg 1970, 143-144; Salmen 1960, 62-64), führt der Blick zurück ins Mittelalter, wo Berthold von Regensburg (1210-1272) die Spielleute seiner Zeit mit gefallenen Engeln gleichsetzte und kurzerhand als »tiuvels blasbelge« – »des Teufels Blasebläger« verdammte (Hammerstein 1974, 51). Ginge man noch weiter, stieß man bereits im Frühchristentum auf eine Diabolisierung bestimmter Instrumente und Musikformen, insbesondere jener, die bei antiken Kulten gebräuchlich waren und von den Kirchenvätern der entstehenden christlichen Gemeinschaft als heidnischer Spuk abgelehnt wurden (vgl. Quasten 1930, 54-56; Hammerstein 1974, 30).

Die frühen Patriarchen ahnten dabei noch nicht, dass Satan im 20. und 21. Jahrhundert zur zentralen Identifikationsfigur einer gesamten Kultur avancieren würde. Der Teufel und das Teuflische sind omnipräsenter visueller und ideologischer Bestandteil von Heavy Metal und Hard Rock. Dies gilt für die Millionenseller des Genres, wie Metallica, Iron Maiden oder AC/DC, ebenso wie für die Protagonisten der extremsten Teilszenen, deren musikalische und textliche Ausrichtung ausschließlich auf Satan fokussiert sind. Zu nennen sind hier vor allem die Vertreter der so genannten zweiten Generation des Black Metal, die

Abb.1: »Going down – party time...«
- Angus Young als teuflischer Narr.

ab den frühen 1990ern dem Metal neue Impulse versetzten.

Es zeigt sich dabei eindrücklich, dass Teufel im Heavy Metal nicht gleich Teufel ist. Während etwa Angus Youngs ironischer Teufelsgestus auf Highway To Hell lausbübisch, spielerisch und profaniert wirkt, zeichnet sich in brennenden Kirchen, okkulter Symbolik und pogromhaften Aufrufen zur »Dechristianisierung« (Vital Remains 2003) ein weitaus bedrohlicherer Kontext ab, dessen archaisch-satanistischen Aspekte die Frage nach einer neuen Spiritualität in unserer vermeintlich säkularen Welt berechtigt scheinen lassen. Es existiert offensichtlich ein vielfältiger Zugang, der die facettenreiche christliche Traditionsfigur Teufel mit unterschiedlichsten kulturellen Wertigkeiten auflädt. Diese schillernde Typologie des Teufels und des Teuflischen im Metal sowie seinen kulturellen Wertewandel von einer biblischen Figur hin zum ikonographischen Stilmittel einer modernen Musikszene gilt es im Folgenden zu erörtern. Dafür wird zunächst eine sehr knappe Typologie der wichtigsten teuflischen Archetypen und Motive im Heavy Metal entwickelt, bevor im zweiten Teil diskutiert wird, wie religiös die religiöse Figur des Teufels im Heavy Metal tatsächlich ist – beziehungsweise mit welchen neuen kulturellen Wertigkeiten er im Zuge der Adaption durch den Metal und des Transfers in die modernen Medien belegt wurde.◂01

Typologie des Bösen

Typus 1: Widersacher Satan - apokalyptischer Horror und Fürst des Bösen

Der gegenwärtig bedeutendste teuflische Archetyp im Metal ist der Teufel in seiner Rolle als ausschließlich negativ semiotisierter satanischer Widersacher. Diese Rolle, die auf den menschenfeindlichen Satan des alttestamentarischen Buches Ijob rekurriert, ist zugleich die älteste in der Entwicklung des Teuflischen in der Rockmusik. Besondere Bedeutung kommt ihr schon in zahlreichen Texten des frühen, stark vom christlichen Glauben der baptistischen Gemeinden der südlichen USA geprägten Delta Blues zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu. Bluesmen wie Robert Johnson schilderten den Teufel als sinistre Gestalt,

die dem Menschen Steine in den Weg zur Erlösung legt. Vielleicht das bekannteste Beispiel für diesen unheimlichen, dem Menschen feindlich gesonnenen Teufel alttestamentarischen Ursprungs findet sich auf Black Sabbaths Debütalbum, wenn Ozzy Osbourne im gleichnamigen Song von schierem Horror ergriffen schreit (s. nebenstehender Textkasten)

Black Sabbath
(Black Sabbath, Black Sabbath 1970)

What is this that stands before me?
Figure in black which points at me
Turn 'round quick, and start to run
Find out I'm the chosen one
Oh no!
Big black shape with eyes of fire
Telling people their desire
Satan's sitting there, he's smiling
Watch those flames get higher and higher
Oh no, no, please God help me!
Is it the end, my friend?
Satan's coming 'round the bend
people running 'cause they're scared
Yes people better go and beware!
No, no, please, no!

In enger Verbindung mit – und doch konträr zu – dieser Motivlinie stehen die traditionellen Motive des Seelenjägers (vgl. Uther 2008, 416-421) und des Teufelspaktes (vgl. Schnyder 2008, 483-486). Konträr deshalb, weil Bands wie Black Sabbath den großen Widersacher und Zerstörer Satan in warnenden, furchtsamen Worten schilderten – und damit eine Traditionslinie schufen, die sich heute vor allem im Doom Metal fortsetzt – während Bands wie Coven mittels des Einsatzes okkulter Symbole und Requisiten sich affirmativ als Teufelsbündner zu inszenieren begannen. Sie vollzogen einen folgenreichen Seitenwechsel auf die Seite des Bösen. Eingang in den Heavy Metal fand dieses – etwa ab 1969 im spirituell beweglichen Klima intellektueller subkultureller Milieus Kaliforniens und Londons zunehmend intensiv kultivierte – Motiv des teufelsbündnerischen, satanistischen Musikers vor allem mit den Bands der NWoBHM um 1980. Der Zugang war dabei zunächst ambivalent. Während etwa Venom aus Newcastle mit rabiater Ikonographie und provokativen Texten den Hörer mit ihrer drastischen verbalen und klanglichen ›Bosheit‹ überrumpelten, setzten andere Bands auf eine Adaption des Teufels, die in ihrer atmosphärisch dichten Inszenierung stark von den englischen Hammer Film Studios und Horrorfilmen wie The Devil Rides Out (GB 1967, Terence Fisher) oder The Witches(GB 1966, Cyril Frankel) beeinflusst war. Auch zeitgenössische esoterische Strömungen, etwa die englische Wicca-Bewegung um Alec Sanders (1926-1988), beeinflussten die Inszenie-

Abb.2: Seitenwechsel - Coven als Eingeweihte in satanisches Wissen.

Cloven Hoof
(Cloven Hoof, Cloven Hoof 1984)

The House of God has been violated
Blasphemy here this night
Cross upturned, altar desecrated
disciples of darkness in unholy light
In reverence to the dreaded master
Spill lifeblood unto goat- headed shrine
Praise be the fallen lord of Chaos, disaster
Cloven Hoof his sacrilegious sign Witches Rune
Darksome night and shining moon
East, then south, then west, then north
Hearken to the Witches Rune
here I come to call thee forth
Earth and Water, Air and Fire
by all the power of land and sea
Work ye unto my desire
as I do will so mote it be.
Queen of heaven, Queen of Hell
Horned hunter of the night
Lend your power unto my spell and work your will
be magic rite.
EKO EKO AZARAK
EKO EKO ZAMILAK
EKO EKO KARNAYNA
EKO EKO ARADIA
The rites complete, the room grows cold
Black candle flames flicker then die
Summoned anew, terrors centuries old
The hour of the one is nigh

rung des Teuflischen durch die frühen britischen Heavy Metal-Bands stark. Ein Beispiel hierfür ist der Text zu *Cloven Hoof* der gleichnamigen Band aus Wolverhampton aus dem Jahr 1984 (s. nebenstehender Textkasten)

Das im Song entwickelte Bild der Band als Teufelsbündner wird auch durch das Coverartwork transportiert. Von Flammen umzüngelt und von unten unheimlich beleuchtet, blicken die Bandmitglieder den Betrachter direkt an. Ein monströser, schwarzer Teufel mit Fangzähnen erhebt sich bedrohlich hinter ihnen. Die Flammen fügen den Musikern offensichtlich keinen Schaden zu, wodurch sie selbst als ›Höllengeschöpfe‹ erkennbar werden. Auf der Rückseite des Covers ist der Teufel in Gestalt einer roten Schlange in voller Größe zu sehen. Neben den obligatorischen Songtiteln ist außerdem eine Warnung aufgedruckt, mit der die Gefahren des Bösen für den Käufer noch unmittelbarer werden: »Seek not to envoke demonic entities beyond the living, unseen forces mankind can never hope to understand, in satanic pact a soul giving, unto hell, when time relents to death's command« (*Cloven Hoof* 1984).

Auf die Spitze getrieben wird das Motiv des satanistischen Teufelsbündners von gegenwärtigen Black Metal-Bands, die in Interviews, Songtexten und auf Plattencovern mit vermeintlichen Zugehörigkeiten zu satanistischen Zirkeln und okkulten Vereinigungen kokettieren. So gibt ein Musiker der französischen Band Blut aus Nord im Interview an:

> »Wir sind die okkulteste Band der Black Metal-Szene. Alle meine Texte sind das Ergebnis unserer Erfahrungen mit unseren Brüdern der O.C.A.T. [gemeint ist eine nicht weiter nachprüfbare, wohl fiktive okkulte Organisation – der Verf.] – wie Rituale zeremonieller Magie, höherer Meditation, Astralreise, Besinnung etc. Viele Bands schreiben irgendetwas über diese Themen, weil sie nichts wissen. Sie haben gerade mal einige Bücher über Okkultismus, Magie und Sata-

nismus gelesen und das war's. Diese Leute sind lächerlich« (Richter 1997, 94).

Abb.3: Höllengeschöpfe - Cloven Hoof vor einem monströsen Satan.

Der Religionswissenschaftler Joachim Schmidt charakterisiert diese von den Bands praktizierte Art des Teufelskultes als »reaktiven, paradigmatisch konformen Satanismus«, der alle satanistischen Traditionslinien umfasst, »die von einem ungebrochenen theologischen Satansbild ausgehen« (Schmidt 2003, 11). Es handelt sich im Vergleich zu moderneren Systemen in der Tradition Anton LaVeys (1930-1997) Church of Satan oder Aleister Crowleys (1875-1947) Thelema hierbei um einen sehr regressiven Zugang: Zwischen der theologischen Auffassung des Teufels und dem Teufelsverständnis der Bands besteht de facto keinerlei Unterschied. Ganz im Sinne der offiziellen kirchlichen Lehre wird der Teufel als Personifikation des absoluten Bösen, als ›Feind Nummer 1‹ und Fürst der Hölle verstanden. Die zentrale Innovation und Häresie ist der ›Seitenwechsel‹, den die Bands vollziehen. Nicht Gott ist es, den man verehrt, sondern der Teufel. Nicht das Gute wird am Ende siegen, sondern das Böse. Wenngleich diese Art von Satanismus, auf einer oberflächlichen Ebene betrachtet, zunächst eine Protestreaktion auf das Christentum darstellt, übernimmt es dessen theologische Paradigmen und bewegt sich in dem von der Kirchenlehre vorgegebenen Rahmen.

Abb.4: Fürst der Hölle - Satan thront inmitten okkulter Symbolik.

Typus 2: Rebellischer Trickster - Hedonismus, Grenzüberschreitung, Verkehrte Welt

Im Vergleich zu den stark in okkulten Systemen, Todessymbolik, religiöser Ästhetik und Phantastik eingebetteten Traditionslinien des zerstörerischen Satans wirkt der Teufel bei Bands wie AC/DC profan. Die Adaption dieses leichtfüßigen, Verwirrung stiftenden Teufels greift zentrale Motive der Tradition des kosmischen ›Tricksters‹ auf, einer übermütigen, Grenzen übertretenden, die Ordnung störenden Figur (vgl. Geider 2009, 913-918), die in monotheistischen Kontexten oft

als Teufel interpretiert wird (Drascek/Frenschkowski 2008, 392). Der Trickster erscheint weitaus weniger bedrohlich als die furchterregenden, satanischen Vernichterfiguren und tritt zudem in weniger extremen, musikalischen Kontexten auf. Seine Domäne ist der gut gelaunte, energiegeladene Hard Rock von Bands wie AC/DC oder Mötley Crüe.

Die Motivlinie innerhalb des Archetypus des Tricksters, welche vielleicht am dichtesten an den ursprünglichen, theologischen Vorbildern steht, ist der Typus des Verführers. In den Stücken früher Bluesmusiker, im Rock'n'Roll der 1950er und bei späteren Rockbands wie AC/DC oder der amerikanischen Glam Metal-Szene der 1980er, tritt dieses beliebte Motiv allerdings seltener in seiner originären Phänotypie der alttestamentarischen Schlange auf. Weitaus öfter ist die Gestalt einer verführerischen Frau zu sehen, die den Musiker zur Sünde verleitet. In der Folge weist das Motiv des Verführers auch teils aufklärerische, befreiende Züge auf, wenn es die Adressaten gegen die Zwänge der Gesellschaft aufbringt und ihnen wie AC/DC suggeriert: »Hell ain't a bad place to be« (AC/DC 1977).

Ein weiteres, traditionelles Motiv des ›Tricksters‹, das der Verkehrten Welt (vgl. Mezger 1991, 39; Moser 1986, 205-231), manifestiert sich, beginnend mit den Schockrockern der 1970er-Jahre, etwa bei Alice Cooper und seinen pompösen, kathartischen Bühnenshows. Durch furchterregende Maskierungen und theatralische Bühnenshows werden Gegenwelten auf Zeit geschaffen, in denen die gesellschaftlichen Regeln für die Dauer der Show auf den Kopf gestellt werden. Mit den Musikern als höllischen Zeremonienmeistern geht es um weit mehr als nur den bloßen Schaueffekt: Politikerschelte, Sozialkritik, antikirchliche Ressentiments artikulieren sich auf teils drastische Weise und kommentieren auf derb-karrikierende Art in der Tradition der frühneuzeitlichen Teufel-◂02 und Exempelliteratur (vgl. Daxelmüller 1984, 627-649) gesellschaftliche Problemfelder. Bands wie die britischen Hell treiben das Motiv der Verkehrten Welt in der für den Heavy Metal typischen Lust am Extrem auf die Spitze. Die Visualisierung der unterschiedlichen Sünden durch satanische Ikonographie sowie die Inszenierung mittels diabolischer Zeremonienmeister erinnert dabei an spätmittelalterliche mystery und morality plays (Schnierer 2005, 31-37):

»Hello! Good evening! Welcome to the show! / Here's some information that we think you should know / We are intent on inciting you – bent on exciting you / Let the battle commence / It's a full-scale attack / there is no holding back / Over the top we go – charge!
Fire rages in this domain / still we stand our ground / defiant we remain / using every single trick to hold you in our spell / I bid you welcome to hell« (Hell 1982).

In enger Verbindung mit dem Motiv der Verkehrten Welt tritt der teuflische Trickster in der Rockmusik auch als Narr (vgl. Mezger 1999, 1194-1202) auf. Meist personifiziert durch die Musiker oder deren Ich-Erzähler-Rollen selbst, agiert der »Narren-Teufel« als Vertreter einer Verkehrten Welt, in welcher die gesellschaftlichen Normen nicht gelten. Oft in häßlicher, unperfekter Form dargestellt, lachen Musiker als teuflische Narren etwa vom Cover der AC/DC-Platte Highway to Hell, wo Gitarrist Angus Young grimassierend und mit Teufelshörnern die Gesellschaft verspottet und ihr gleichzeitig als Advokat einer anderen Ordnung den Spiegel vorhält. Der Text zu *Highway to Hell* korrespondiert mit diesem augenzwinkernd-rebellischen Bild, das die Band auf dem Cover des Albums von sich zeichnet. Im Wesentlichen stellt der Text ein gut gelauntes Loblied auf das nonkonforme, von wilden Parties und freier Liebe geprägte Leben eines Rockmusikers dar. AC/DC rekurrieren auf traditionelle christliche Vorstellungen von Himmel und Hölle und wählen dabei ironisch-affirmativ den »breiten Weg«, der laut populärer christlicher Vorstellung in Anlehnung an Matthäus 7, 13-14◂**03** ins ewige Feuer, nach Deutung der Band hingegen ins ›gelobte Land‹ führt, wo den Erzähler nicht nur eine gigantische Party erwartet, sondern auch viele seiner Freunde:

»Livin' easy, lovin' free / season ticket on a one way ride / askin' nothin' / leave me be / takin' everythin' in my stride / don't need reason / don't need rhyme / ain't nothin' that I'd rather do / Goin' down / party time / my friends are gonna be there too.
I'm on the highway to hell / on the highway to hell / highway to hell / I'm on the highway to hell« (*Highway to Hell* – AC/DC)

Typus 3: Aufklärer Luzifer - Religionskritik, Liberalismus und Elitarismus

Wie in der Literatur bildet auch in der Rockmusik die Tradition des gefallenen Engels Luzifer ein äußerst populäres Motiv. Die stolze Lichtgestalt Luzifer bietet dabei für eine Adaption ebenso viele Ansatzpunkte wie der gegen die göttliche Ordnung rebellierende Engel oder der in die Unterwelt verbannte Ausgestoßene. Auffällig bei dieser Motivlinie ist die intensive Rezeption der literarischen Verarbeitung und Umwertung des Luziferstoffes, die begonnen bei John Miltons (1608-1674) *Paradise Lost* über die Romantik und Décadence bis in die Gegenwart das Teufelsbild prägt (vgl. Drascek 2008, 404).

Sicherlich die bedeutendste Motivlinie des luziferischen Teufels in der Rockmusik stellt die des emanzipatorischen Befreiers dar. Nach dem Vorbild der romantischen Umdeutung Luzifers zu einem Symbol der Auflehnung gegen gesellschaftliche Normen, avanciert der Teufel in zahlreichen Songtexten und auf Plattencovern zu einer Prometheusgestalt, die dem Menschen zum Ausbruch

aus seiner starren Konventionen geschuldeten Unmündigkeit verhilft. Beginnend bei den okkulten Rockbands der späten 1960er bis zum Heavy Metal der 1980er, kristallisiert sich vor allem die christliche Kirche als zentrales Feindbild eines selbstbestimmten Lebens heraus. Diese Tatsache spiegelt den Einfluss verschiedener, moderner satanistischer Gruppen, im Besonderen der kalifornischen Church of Satan mit ihrer radikalen Absage an allen Jenseitsglauben wider. Die Verwendung okkulter Symbolik wurde nahezu gleichbedeutend mit einer feindseligen Haltung gegenüber dem Christentum.
Besonders deutlich tritt Luzifer als befreiende Gestalt in der amerikanischen War Metal-Szene, etwa bei Bands wie Revenge, Order from Chaos oder Conqueror, auf, in welcher die antichristliche Perspektive auf Religiosität im Allgemeinen ausgeweitet wird. In Verbindung mit dem Motiv des apokalyptischen Zerstörers folgt auch die Black Metal-Szene der 1990er einem luziferischen Anführer in die Schlacht gegen die unterdrückende Herrschaft Gottes.

»I renounce all that is to do with the jewish/christian ways but I am their sworn enemy so for lack of a better word that people can immediately understand, I am what is known in this age as a Satanist.... I worship the evil force that is among us even though I don't understand it completely. Hail Satan! The Superion of this era«.◀04

Gerade bei den Bands der amerikanischen War Metal-Szene tritt das Motiv des Befreiers in Verbindung mit dem Motiv einer satanischen Elite auf. Die Ausweitung der luziferischen Aufklärung als Vernichtung der Religionen geht hier einher mit einem Selbstverständnis als ein von moralischen Zwängen freier Übermensch im Sinne Nietzsches, dem eine durch die Religion geknechtete Masse an Herdenmenschen gegenübersteht. Das Elitedenken der durch Luzifer Befreiten nimmt dabei teils sozialdarwinistische Züge an und gipfelt in der Verbindung mit rassistischen Ideologien in der rechtsextremen Nationalsocialist Black Metal -Szene. Die ›satanische Elite‹ spiegelt sich ebenso in der Sektiererei der ›zweiten Generation‹ des Black Metal und seiner Individualisierung in den späten 1990ern. Auch hier stilisieren sich zahllose Bands und Musiker durch vermeintliche Mitgliedschaften zu satanistischen Orden als Partizipanten an einem geheimen, elitären Wissen. Besonders deutlich wird dies etwa bei den chaos-gnostischen Satanisten aus dem Umfeld des Temple of the Black Light, etwa Watain, Dissection oder Arckanum.
Eine dem siegreichen Luzifer entgegengesetzte Traditionslinie zeichnet sich in dessen Rezeption als Außenseiter, der von den herrschenden Mächten ausgestoßen wurde, ab. Oft vor einem sozialkritischen Hintergrund, erfolgt eine Solidarisierung und Identifikation mit dem verbannten Luzifer, der stolz und unbeugsam gegen die breite Mehrheit ankämpft (vgl. Russell 2002). Es ver-

wundert nicht, dass gerade in der Heavy Metal-Kultur mit ihrem stetigen Kampf um Distinktion nach innen und außen dieses Motiv zu den beliebtesten zählt. Ikonographisch wird die Identifikation mit dem von der Gesellschaft stigmatisierten Pariah durch eine Verbindung mit fiktionalen, mittelalterlichen Elementen und typischen Szenewerten wie Stärke, Mannhaftigkeit und unnachgiebiger Energie erzielt. Die konkrete religiöse Bindung der Teufelsfigur löst sich in dieser Motivlinie in eine allgemeine Antihaltung gegenüber einer als repressiv empfundenen Gesellschaft aus. Mit dem Rekurs auf den unbeugsamen Luzifer inszenieren sich Teile der Szene selbst als widerspenstige und stolze Außenseiter.

Abb.5: Sozialkritik - Der Teufel als Vollstrecker der oppressiven Staatsmacht richtet den Metalfan.

Neue Spiritualität oder profane Distinktion? Der Teufel zwischen Religion und Action.

Aufklärer, Trickster, Zerstörer – will man im bricolageartigen, höchst individuellen Umgang des Heavy Metal mit der Traditionsfigur Teufel überhaupt eine zentrale Gemeinsamkeit ausmachen, so ist dies dessen Einbettung in sehr subjektiv formulierte Systeme, die eher ›empfunden‹ als strukturiert gelebt und praktiziert werden. Die typische Distanz gegenüber institutionalisierten satanistischen Lehren, die sich bei Interviews etwa in der häufig formulierten Kritik an LaVey oder einer Ablehnung eines ›schriftlichen Okkultismus‹ äußert, ist dabei ein charakteristisches Merkmal für neue soziale Formen, wie sie von der Religionssoziologie in den letzten Jahren verstärkt festgestellt werden. Die Religionswissenschaftlerin Eileen Barker sieht in der neuen Form der ›populären Religion‹ grundlegende Unterschiede zu konventionellen Formen von Religiosität. Sie wählt stattdessen den Begriff »Spiritualität«, um diese neuen, entgrenzten Organisations- und Kommunikationsformen religiöser Inhalte und Ästhetik zu bezeichnen. Laut Barker kennzeichnet sich die konventionelle Religiosität durch semantische Aspekte wie Schrift und Offenbarung als Wissensquelle, einen äußerlichen Glauben, ein modernes historisches Zeitbild, der Vorstellung vom Menschen als Gottes Abbild und formalisierte Verehrungs- und Kommunikationsstrukturen. Die »Spiritualität« gründet hingegen auf Erfah-

rung und Mystik als Quelle des religiösen Wissens, einem inneren Ursprung des Glaubens, einem ewigen, ahistorischen Verständnis von Zeit, einer Anthropologie, die den Menschen nicht als Abbild Gottes, sondern als Teil der Natur sieht und auf informelle, individuelle Formen der Verehrung setzt (vgl. Barker 2004, 23-47).

Wie sich etwa in dem von Naturerfahrung –Stichwort: ›Öko-Black-Metal‹ (vgl. den Beitrag Sascha Pöhlmann in diesem Band) – ahistorischen Endzeiterwartungen, archaischen Kriegsszenarien und individueller Deutung geprägten Teufelsbild der Black Metal-Szene der 1990er-Jahre zeigt, handelt es sich beim ›Satanismus‹, der von den Bands proklamiert wird, tatsächlich um eine Ausprägung dieses spirituellen Marktes, wie er gegenwärtig auch in anderen gesellschaftlichen Teilbereichen zu beobachten ist. Die Suche nach der individuellen, selbständigen Erfahrung des Teufels und des Bösen, sei es in der nächtlichen Natur, in populärer okkulter Literatur oder in Fantasy-Rollenspielen, stellt dabei das wichtigste inhaltliche Charakteristikum der neuen Spiritualität dar (vgl. Knoblauch 2010, 149-172), an der auch der Heavy Metal mit seinen religiösen Bricolagen partizipiert. Mit Ausnahme weniger Musiker, die in realiter Mitglieder von reaktiv oder gnostisch-satanistischen Glaubensgemeinschaften sind, etwa die Bands aus dem Umfeld des Temple of the Black Light, spielt dabei eine tatsächliche Anbetung des Teufels, ein Glaube an den Teufel als transzendenter Figur keine Rolle. Im Gegenteil: wesentlich konstituierender als eine etwaige religiöse Semantik ist innerhalb der unterschiedlichen Szenen die gemeinsame Ablehnung von Religionen und im Besonderen des Christentums. Ein religiös besetzter Teufel, der eingebettet in eine feste Lehre, in Ritualen und einem sozial sanktionierten Wertesystem auftritt, bleibt die Ausnahme. Satan fungiert weitgehend als profaniertes, subversives Symbol für die Ablehnung von Kirche und Christentum. Der Soziologe John Clarke, einer der führenden Theoretiker der Subkulturforschung des CCCS in Birmingham, führte für vergleichbare Prozesse in der Identitätskonstruktion verschiedener britischer Jugendkulturen der 1960er und 1970er-Jahre den Begriff »Stilschöpfung« ein (Clarke 1998, 375-376).

John Clarke geht von einem semiologischen Verständnis unserer Sachkultur als Zeichensystem aus. Roland Barthes folgend, schreibt Clarke Dingen eine Objekt- und eine Bedeutungsebene zu, die zusammen ein Zeichen ergeben (Barthes 1964, 95-96), das in einer Kultur allgemein verstanden wird und entschlüsselt werden kann. »Stilschöpfung« ist für Clarke im Wesentlichen eine Neuordnung und Rekontextualisierung von Objekt- und Bedeutungsebenen, die er als »Bricolage« bezeichnet. Der Akteur einer Bricolage, der »Bricoleur«, versetzt Objekt und Bedeutung, schreibt dem Objekt womöglich eine verän-

derte Bedeutung zu und schafft so ein neues Zeichen mit unterschiedlicher Botschaft. Wichtig für den Bricoleur ist dabei allerdings, dass das Rohmaterial der so geschaffenen Zeichen – die Objekte – bereits vorhanden und in der jeweiligen Kultur, die den Diskursrahmen für die Stilschöpfung bildet, bekannt ist. Aber ebenso muss auch die Bedeutungsebene vor und nach der Stilschöpfung im kulturellen Diskurs bekannt sein. Sowohl das alte Zeichen als auch das neue Zeichen müssen decodierbar bleiben. Die Stilschöpfung muss als Transformation erkennbar sein, um ihre Distinktionskraft entfalten zu können.

In Bezug auf den Teufel im Heavy Metal, der durch seine Wurzeln in der christlichen Theologie auf einen gewaltigen Fundus von ›Rohmaterial‹ zurückgreifen kann und zugleich als eine der wichtigsten Traditionsfiguren des Abendlandes nahezu universelle Bekanntheit – also: Decodierbarkeit – genießt, bedeutet dies in der Folge, dass der medialisierte Satan des 21. Jahrhunderts sich im Grunde aus den gleichen ›Zutaten‹ zusammensetzt wie 1000 andere Teufel in all den Jahrhunderten vor ihm. Das Neue am Teufel der Heavy Metal-Kultur ist damit weniger die Summe seiner Teile, sondern vor allem, wie diese Teile kombiniert und neu bewertet werden. Der Teufel selbst bleibt im Kern eine ›alte‹ Figur, modern sind nur die sich den unterschiedlichen gesellschaftlichen Prozessen und Bedürfnissen anpassenden Bewertungen durch den Menschen in sich verändernden kulturellen Diskursrahmen. Der Teufel in seiner paradoxen, archaisch-modernen Gleichzeitigkeit stellt so zugleich eine der markantesten Symbolfiguren einer Moderne dar, die »zum großen Teil aus der Rekonstruktion der Traditionen, die sie auflöst« (Giddens 1993, 445) besteht.

Das Erscheinen dieses offenbar weitgehend aus seinem religiösen Ursprung gelösten Teufels in neuen kulturellen Kontexten wie dem Heavy Metal, stellt folglich kein singuläres Phänomen dar, sondern steht symptomatisch für die Popularisierung traditionaler und religiöser Formen und Inhalte in der gegenwärtigen Populärkultur. Unter dem maßgeblichen Einfluss der modernen Medien ist ein breiter Fundus dekontextualisierter religiöser Formen entstanden, der für individuelle Bricolagen sowohl auf ästhetische als auch sinnstiftende Weise verwendet werden kann (Helsper 1998, 246). Es kommt zu einer Entgrenzung des Religiösen, zu einem Wegfall von herkunfts-spezifischen Zugangsschwellen. Charakteristisch für diesen Prozess ist dabei die Betonung der *subjektiven* Erfahrung, die im Bereich der Populären Religiosität die traditionelle Gemeinschaft stiftende Funktion von Religion sukzessive abstreift und so die Nivellierung begünstigt (vgl. Lüddeckens 2010, 9-13).

In ihrer Bindung an moderne, populärkulturelle Kommunikationsformen, etwa Heavy Metal, ist die Entgrenzung des Religiösen überdies global. Die Entgrenzungsprozesse resultieren in einer nahezu unbeschränkten geographischen

und sozialen Beweglichkeit von Religiosität. Dorothea Lüddeckens und Rafael Walters führen für diese neuen Dynamiken den Begriff »Fluide Religion« (vgl. Lüddeckens 2010, 10) ein, der eben jene neue strukturelle Beweglichkeit bezeichnet, aber auch die höhere Fluktuenz im Verhältnis der Individuen zu den religiösen Formen, die teils auf den Status von Showeffekten reduziert, erscheinen. In diese Patchwork-Religiosität der Gegenwart reiht sich der Teufel der Heavy Metal-Kultur nahtlos ein. Während die Objektebene dieses neuen medialen und populären Teuflischen relativ hohe Kontinuität aufweist, hat sich hinter den drastischen visuellen Fassaden die genuin religiöse Bedeutungsebene des Teufels ›verflüssigt‹. Der fluide Teufel der »Populären Religion« ist so nicht nur zur individuell instrumentalisierbaren, kulturellen Ikone der breiten Heavy Metal-Kultur avanciert, sondern zu einem Schlüsselindikator posttraditionaler Tradition.

Anmerkungen

01► Die Darstellung stützt sich methodisch auf eine systematische Analyse populärer Medientexte. Die Quellenbasis bildete dafür eine Auswahl von Tonträgern, die ich in den vergangenen fünf Jahren im Rahmen meiner Dissertation zum Thema ›Teufel in der Rockmusik‹ auswerten konnte. Ich stütze mich dabei auf eine empirische Bildanalyse teuflischer Ikonographien auf Plattencovern und Bandfotos nach Aby Warburg, Erwin Panofsky und Rolf-Wilhelm Brednich sowie eine Untersuchung satanischer Ideologie auf der Grundlage einer hermeneutischen Analyse von Songtexten und Interviews. Trummer, Manuel (2010) Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik. Phil. Diss. Regensburg: Universität Regensburg.

02► Vgl. Brückner, Wolfgang: Artikel »Teufelliteratur«. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 13, Lieferung 1. Berlin / New York 2008, Sp. 438-444. Gerade die Art, wie gesellschaftliches Fehlverhalten und Sündhaftigkeit auf reißerisch-drastische Weise inszeniert werden, ähnelt dieser Gattung des 16. Jahrhunderts. Das heute thematisierte Fehlverhalten folgt dabei in Teilen der Motivik der alten Traktate, etwa wenn es um den »Saufftеufel« (Matthäus Friederich, Leipzig 1552), den »Hosenteuffel« oder den »Eheteuffel« geht (beide: Andreas Musculus, Frankfurt/Oder 1555/1556). Andere Sünden werden nicht mehr thematisiert, etwa der »Fluchteuffel« (Andreas Musculus, Frankfurt/Oder 1555) oder der »Gesindteuffel« (Peter Glaser, Leipzig 1564), an dessen Stelle heute eher ›sündige‹ Berufsgruppen wie korrupte Politiker, skrupellose Anwälte oder gewalttätige Polizisten in teuflischen Rollen erscheinen.

03► »Geht durch das enge Tor! Denn das Tor zum Verderben ist breit und ebenso die Straße, die dorthin führt. Viele sind auf ihr unterwegs. Aber das Tor, das zum Leben führt, ist eng und der Weg dorthin schmal. Nur wenige finden ihn«.

04► Sulfurous. Interview mit R. Förster. Auf: Genocide Conquest. Offizielle Website von Revenge [http://genocideconquest.cjb.net/]; letzter Abruf 27.2.2010.

Sören Philipps

Zwischen Stereotypen und kollektivem Gedächtnis – die erinnerungskulturelle Dimension des Heavy Metals

Sowohl auf textlicher wie auf ikonographischer und performativer Ebene des Heavy Metals ist die große Zahl historischer Bezüge augenfällig: Studioalben tragen Titel wie Walls of Jericho (Helloween, 1985), Empire (Queensryche, 1990) oder Nostradamus (Judas Priest, 2008) und Stücke wie *Alexander the Great* (Somewheren in Time, Iron Maiden, 1986), *Carpe Diem Baby* (Reload, Metallica 1997) und *Flight of Icarus* (Piece of mind, Iron Maiden, 1983) wecken Assoziationen an die griechisch-römische Antike und Mythologie oder an das Mittelalter, wie bei *Pestilence and Plague* (Nostradamus, Judas Priest, 2008). Elemente der Covergestaltung deuten auf das Ägypten des Alten Reiches hin (Powerslave, Iron Maiden, 1984) oder bedienen sich aus dem Symbolfundus der Zeit der europäischen Nationalstaatsbildung, wobei sich die grafischen Gesamtarrangements, häufig unter Verwendung von Flaggen und Hoheitszeichen, erkennbar an Schlachtengemälden des 18. und 19. Jahrhunderts orientieren (Hail to England, Manowar, 1984; *The trooper,* Piece of mind, Iron Maiden, 1983). Aktuellere historische Ereignisse finden ebenfalls ihren Widerhall, etwa der Untergang der Titanic (*Rest in Pieces,* Metal Church, Blessing in disguise 1989), das Kennedy-Attentat (*Dallas 1 p.m,* The Strong Arm of the Law.; Saxon, 1980) oder die Kriege im Irak und in Afghanistan (*American Soldier*, American Soldier, Queensryche, 2009). Selbst Instrumentalstücke sind dem Selbstverständnis ihrer jeweiligen Komponisten zufolge von Geschichte inspiriert wie etwa *The Ides of March* (Killers, Iron Maiden, 1981). Allein für die britische Metal-Band Iron Maiden listet der entsprechende Wikipedia-Eintrag 24 Titel mit historischen Bezügen auf. Auch der Habitus der Akteure bedient sich historischer Versatzstücke; am Bekanntesten ist vielleicht die provokante Selbstinszenierung eines Lemmy Kilmister mit Hilfe des tabuisierten und in Deutschland gesetzlich verbotenen Symbol- und Zeichenvorrats des Nationalsozialismus (Leber 2008) oder die in Riefenstahl-Ästhetik gehaltene Konzertperformance von Vertretern der »Neuen deutschen Härte« wie Rammstein (Lindke 2002, 259). Diese Aufzählung ließe sich beliebig fortsetzen.

Allgemein kann es als charakteristisch für die in Stilrichtungen und Sub-Genres sich ausdifferenzierende Popkultur gelten, dass jeder Bereich – auch aus

Gründen der Selbstdefinition und Abgrenzung gegenüber anderen ›Szenen‹ – eine Art virtuelles Zentrum besitzt, um welches Musik, Songinhalte und der szenespezifische Habitus kreisen: Was etwa im Hip Hop und Techno die (in den Augen ihrer Kritiker hedonistische, exzessive und oft drogenstimulierte) Tanz- und Partykultur darstellt (Voulliéme 1995, 112; ähnlich Dewe/Scherr 1995, 137), scheint im Heavy Metal einer strukturell ähnlichen Orientierung an beziehungsweise Fixierung auf Vergangenheit und Geschichte zu entsprechen: *History matters*. Dagegen sind *sex, drugs and rock´n roll* offenbar weit weniger einflussreich als das Klischee vermuten lässt (Jones 2008, 93). An dieses erklärungsbedürftige Phänomen schließen sich zahlreiche Fragen an: Wie kommt es zu dieser starken Häufung von Vergangenheitsbezügen im Heavy Metal, und welche Funktion(en) erfüllen sie? In welchem Verhältnis stehen sie zur Geschichte und Gesellschaft? Und gibt es hinsichtlich ihrer Bedeutung und Funktion Implikationen, die über den Heavy Metal hinausweisen?

Geschichte, Erinnerung und Heavy Metal

Die Omnipräsenz von Geschichte in der Öffentlichkeit ist unübersehbar, begegnet sie uns doch in populärwissenschaftlichen Zeitschriften, in der Unterhaltungsliteratur, in Museen und Ausstellungen, in (historischen) Themenparks, auf Mittelaltermärkten, im Kino und im TV, in Computerspielen und im Internet (Korte/Paletschek 2009, 9).

Diese Formen des (öffentlichen) Gebrauchs von Geschichte stehen im Kontext zweier Entwicklungstendenzen, einer gesellschaftlichen und einer historiographischen: Sie sind sowohl Ausdruck einer stärkeren Hinwendung der Geschichtswissenschaften zum Forschungsfeld »Erinnerung und Gedächtnis« als auch das Resultat autonomer demographischer Entwicklungen und gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse (Beck/Giddens/Lash 1996): Der ab Mitte der 1990er Jahre zum Beispiel feststellbare Boom an Spielfilmproduktionen, die die Zeit des Nationalsozialismus oder des Zweiten Weltkriegs thematisieren – Saving Privtae Ryan (USA 1998, Steven Spielberg), Der Untergang (Deutschland/Italien/Österreich 2004, Oliver Hirschbiegel), Comedian Harmonists (Deutschland/Österreich 1997, Joseph Vilsmaier), Schindlers Liste (USA 1993, Steven Spielberg) usw. – kann als kultureller Reflex auf das Abreißen »gelebter Erinnerung« durch den Tod der Zeitzeugengeneration gedeutet werden. Das gelebte »kommunikative Gedächtnis« geht so allmählich in das »kulturelle Gedächtnis« über (Assmann, 1997), womit sich dieser Zeitabschnitt der jüngeren Geschichte seiner endgültigen Historisierung nähert. Dieser Moment

des Übergangs ist ein kritischer, wirft er doch die Frage auf, was künftig als erinnerungswürdig gelten kann oder gelten soll; Konflikte zwischen dem offiziellen Gedenken und individuellen beziehungsweise gruppenspezifischen Erinnerungen sind vorprogrammiert. Geschichte im öffentlichen Raum tritt daher zunehmend in der Form der ›Erinnerung‹ auf; die Kategorie ›Erinnerung‹ als »Schlüssel zum postmodernen historischen Verständnis« steht in diesem Kontext für

> »alles, was in der menschlichen Vergangenheit verdrängt, ignoriert oder unterdrückt wurde und schon deshalb nie die Sphäre dessen erreichen konnte, was kollektiv gewusst und anerkannt wird und immer die eigentliche Domäne der ›Geschichte‹ im traditionellen Sinne gebildet hat« (Ankersmit 1996, 208).

Obwohl ›Erinnerung‹ sich also in einer gewissen Opposition zu ›Geschichte‹ befindet, ist sie dennoch als gemeinschaftliches Unternehmen einer oder mehrerer sozialer Gruppen zu verstehen: Nach Maurice Halbwachs, dem grundlegenden Theoretiker des »kollektiven Gedächtnisses«, definieren sich soziale Gruppen gerade durch gemeinsame, von allen ihren Mitgliedern geteilte Sichtweisen auf die Vergangenheit; diese existiert aber keineswegs ›per se‹, sondern wird durch soziale Interaktion und Kommunikation erst geschaffen (Halbwachs 1985; 1991). Im Unterschied zur Geschichte sind die Kategorien ›Erinnerung‹ und ›Gedächtnis‹ daher vor allem von ihrer sozialen Funktion geprägt, nach deren Maßgabe die Vergangenheit selektiv betrachtet und in gruppenspezifischer Weise interpretiert wird (Halbwachs 1985, 71). Die verstärkte öffentliche Hinwendung zur Geschichte folgt deshalb einer anderen Ratio als derjenigen wissenschaftlichen Geltungsanspruchs. Einschränkend muss dabei konzediert werden, dass sich auch innerhalb der wissenschaftlichen Disziplin die Zugangsweisen, Fragestellungen und Methoden beim Zugriff auf die Vergangenheit vervielfacht haben, so dass sich der gesellschaftliche ›Erinnerungs-Boom‹ mit einem fachinternen, postmodernen Trend zur »Privatisierung der Vergangenheit« (Ankersmit 1996, 207) trifft.

Festzuhalten bleibt, dass das öffentliche Geschichtsbewusstsein politische und soziale Funktionen besitzt, die seinen Hang zur Emotionalisierung und Stereotypisierung erklären: Angesichts radikaler Änderungen traditioneller Wertmuster, Lebensstile und Arbeitsweisen seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, die mit dem Wandel der Bedeutung zentraler Kategorien wie Geschlecht, Rasse oder Alter einhergehen, kann »die Hinwendung zur Geschichte [...] Kontinuität, Identität und Orientierung stiften«(Korte/Paletschek 2009, 10). Aufgrund dessen wird Geschichte in Form der kollektiven Erinnerung offenbar von einem breiten Publikum zunehmend goutiert. Vor diesem Hintergrund scheint

die Häufung historischer Bezüge im Heavy Metal kein isoliertes Phänomen zu sein, sondern einem gesamtgesellschaftlichen Trend zu entsprechen und damit weniger erklärungsbedürftig zu sein als zunächst vermutet: »Populäre Kulturproduktion artikuliert und befriedigt zeitgenössische Bedürfnisse – auch im Bereich der Geschichtskultur« (Korte/Paletschek 2009, 14). Wie aber ist die Tatsache zu interpretieren, dass andere (jugend-) kulturelle Stilrichtungen eine geringere Affinität zu Geschichte und kollektiver Erinnerung aufweisen als – ausgerechnet – Heavy Metal?

Rock und Rockkultur – das beinhaltet traditionell Protest, Abgrenzung und Selbststilisierung, Sinnsuche und Gemeinschaftsstiftung: »Heavy Metal revolves around identification with power, intensity of experience, freedom, and community« (Walser 1993, 53); Heavy Metal produziert ein Zugehörigkeitsgefühl, das Ähnlichkeiten mit »religiösem Gemeinschaftserleben« besitzen kann (Helsper 1997, 122). Mehr als andere Musikgattungen erweist sich Heavy Metal dadurch als Medium, das für die im populären Geschichtsverständnis vorherrschenden Topoi und Narrative im Vergleich strukturell aufnahmefähiger ist: Neben Freiheit und Autonomie gehören »Körperlichkeit, Kraft und Stärke« wesentlich zum Habitus des Rockers und schließlich auch zum Wertekanon des Heavy Metals (Cremer 1992, 160). Gewalt und Krieg bieten Anlass und Möglichkeit zur Thematisierung dieser habituellen Maskulinität. Durch das Zusammenwirken von Musik und Text in Stücken wie *Hail and Kill* (Kings of Metal, Manowar, 1988) versetzen sich Band und Publikum mental in Entscheidungssituation, in der sie Todesmut und Entschlossenheit beweisen müssen; die zu schlagenden Schlachten sind fiktive Mut- und Bewährungsproben, die gemeinsam unternommen werden (siehe nebenstehender Textkasten):

Hail and Kill
(Kings of Metal, Manowar 1988)

Brothers I am calling from the valley of the kings
with nothing to atone
A dark march lies ahead, together we will ride like
thunder from the sky
May your sword stay wet like a young girl in her
pride
Hold your hammers high

Blood and death are waiting like a raven in the sky
I was born to die
Hear me while I live
As I look into your eyes
None shall hear a lie
Power and dominion are taken by the will
By divine right hail and kill

Das »Wiederaufleben des romantischen historischen Bewußtseins« in der Erinnerungskultur (Ankersmit 1996, 206) rückt Kategorien wie Macht, Willen und Wirken großer Männer und die Signifikanz kriegerischer Auseinandersetzungen für den Verlauf der Geschichte wieder in den Mittelpunkt; ein derartiges populäres Geschichtsverständnis spiegelt sich in Textzeilen wie der zitierten. Diese Kennzeichen der Geschichtsschreibung des ausgehenden 19.

Jahrhunderts finden auch bei anderen Metal-Bands Verwendung, meist allerdings ohne Rückgriff auf national oder ethnisch definierte Freund-Feind-Konstruktionen. Die »Kiss Army« (als Synonym für die Fangemeinde der Gruppe Kiss) oder die als ›Armeen‹ und ›Kämpfer‹ bezeichnete Anhängerschaft der Gruppe Manowar tragen begrifflich zu dieser emotionalisierten Gemeinschaftsbildung bei – eine Kämpfergemeinschaft im Zeichen heraufziehender Kriege, aber ohne klaren Feind. Diese Feindbildlosigkeit ist nicht so sehr der *political correctness* geschuldet als vielmehr dem kommerziellen Charakter und dem potentiell globalen Publikum des Heavy Metals: Eine zu konkrete oder stark national definierte Feindbildkonstruktion in den symbolischen Schlachten wäre geeignet, die Attraktivität des Produkts und seine emotionale Anschlussfähigkeit zu schmälern (ein Problem, das vor allem rechtsextreme Bands an der Entwicklung einer vergleichbaren, internationalen Fangemeinde hindert). Die – möglicherweise unbewusste – sensible Beachtung dieser genreimmanenten Grenze drückt sich etwa in Textzeilen aus wie

»Our armies in England, Ireland, Scotland, and Wales
Our brothers in Belgium, Holland and France will not fail
Denmark, Sweden, Norway, Finland, Italy
Switzerland, Austria
Back to the glory of Germany«
Blood of the Kings (Kings of Metal, Manowar, 1988)

»Germany« wird zwar textlich und musikalisch durch das an dieser Stelle anschwellende Kampfgeschrei im Hintergrund besonders herausgehoben, verbleibt aber im Kontext anderer, ebenfalls positiv konnotierter Staaten und ihrer Armeen. Entgegen dem äußeren Schein gleichsam ein Rückzugsgefecht des Nationalen als zentraler Bezugskategorie für Gemeinschaftsstiftung, kultische Verehrung und Glorifizierung – wobei der »Kult« in Gestalt des Songs fortexistiert, aber auf keinen äußeren, realen Bezugspunkt mehr hindeutet außer auf sich selbst. Der nationale Kriegerkult erscheint seines Inhalts entleert, entlarvt sich selbst durch die Willkürlichkeit seines Objekts.
Anhand dieses Beispiels könnte man formulieren, dass Heavy Metal gerade in den sehr konkreten, nicht-eskapistischen Geschichtsbezügen nicht bloß ein rückwärtsgewandtes, überkommenes Geschichtsbild abbildet, sondern infolge globalisierender Tendenzen zur Variation und Aktualisierung tendiert. Dies wird auch an einem anderen Aspekt deutlich: Krieg und Gewalt werden nicht ausschließlich affirmativ und glorifizierend dargestellt. Auch die Schattenseiten – Leid, Vergeblichkeit des Kämpfens, Schmerz und Tod – sind Element der historischen Sujets (siehe Textkasten nächste Seite).

The Trooper (Piece of mind, Iron Maiden 1988)

You'll take my life but I'll take yours too
You'll fire your musket but I'll run you through
So when you're waiting for the next attack
You'd better stand there's no turning back.
The bugle sounds and the charge begins
But on this battlefield no one wins.
[…]
And as we race towards the human wall
The screams of pain as my comrades fall
[…]
We get so close near enough to fight
When a Russian gets me in his sights
He pulls the trigger and I feel the blow
A burst of rounds take my horse below.
And as I lay there gazing at the sky
My body's numb and my throat is dry
And as I lay forgotten and alone
Without a tear I draw my parting groan

Während die Schlusswendung wieder zurück in das traditionelle Männlichkeitsideal des heroisch leidenden und seine Schmerzen stoisch ertragenden Kämpfers zurückzuspringen scheint, liegt doch der emotionale Schwerpunkt auf den negativen Seiten seines letztlich vergeblichen Kampfes. Zudem bestimmt keine Feldherrenperspektive das Geschehen, Sänger und Zuhörer befinden sich vielmehr gemeinsam im Schlachtgetümmel, werden Zeuge der Kriegshandlungen aus Perspektive beider Kombattanten und erleiden die Kampfesfolgen schließlich am eigenen Leibe. Jenseits der Textebene liefert die Figur des »Eddie« als visuelles Maskottchen der Gruppe Iron Maiden (ein an ein Gerippe erinnernder Humanoid mit fehlender Oberhaut) weitere Hinweise: Ähnlich einem Geist und ästhetisch offensichtlich inspiriert von Zombies und ›Untoten‹ in Horrorfilmen erscheint diese Figur in Uniform britischer Jagdflieger (*Aces high,* Powerslave 1984), als Anführer einer Totenarmee (A Matter of Life and Death, 2006) oder als Mitglied der britischen leichten Brigade, die im Krimkrieg in der Schlacht von Balaklawa in einen ebenso verlustreichen wie sinnlosen Kampf verwickelt ist (*The trooper,* Piece of mind, 1983) – die Darstellung des ›bereits Toten‹ nimmt optisch das wahrscheinliche Ende der jeweiligen Kampfhandlungen schon vorweg. Angesichts der Entwicklung der westlichen Industrienationen hin zu »post-heroischen« Gesellschaften (Münkler 2007) scheinen andere Formen des Umgangs mit Krieg und Gewalt, selbst noch auf der »als ob«-Ebene der Rezeption eines Kulturprodukts (Schütz 1971), nicht mehr uneingeschränkt glaubwürdig und daher auch nicht mehr geeignet zu sein, die genretypische Funktion der Vergemeinschaftung und männlichen Selbststilisierung zu übernehmen. Vielmehr könnte man hier die zarten Anzeichen einer allgemeinen Opfererzählung erblicken, welche die Ursachen von Gewalt und kriegerischen Konflikten einebnet und den unterschiedslosen »Opfer-Mythos« zum Bezugspunkt einer allgemeinen Erinnerungserzählung, zumindest innerhalb der europäischen Erinnerungskultur macht – eine enthistorisierende Entwicklung, der in Bezug auf die Shoah durchaus mit Sorge entgegengeblickt wird (König 2008, 26).

Wenn bislang von Kriegen und Gewalt die Rede war, so muss ergänzt werden, dass die Vergangenheitsbezüge im Heavy Metal vielgestaltiger sind und auch Elemente miteinschließen, die man im Sinne Pierre Noras als »Gedächtnisorte« definieren könnte: Manifestationen eines Geschichtsbewusstseins, die ebenso wie das gelebte, kommunikative Gedächtnis im Moment des Abreißens gelebter Tradition entstehen und ebenfalls die Funktion des »Festhaltens« von Vergangenheit besitzen. Standen für Pierre Nora dabei vor allem die historischen Kristallisationspunkte nationaler Gesellschaften im Vordergrund wie etwa in Frankreich die »Marseillaise« (Vovelle 2005, 63) oder in Deutschland »Rhein«, »Brandenburger Tor« oder »Made in Germany« (Francois/Schulze 2001), so ist der Fundus »globaler Gedächtnisorte« durch das ebenfalls globale Wirkpotential der Medien enorm angestiegen. Auch in den nationalen Gesellschaften Deutschlands und Frankreichs erinnert man sich an »I have a dream«, »JFK«, die Mondlandung oder »09/11«. Die symbolhaften Verdichtungen komplexerer historischer Vorgänge ist ein globales Phänomen. Nationale Gesellschaften bedienen sich zunehmend auch aus diesem globalen Fundus. Was dergestalt auch im anderen Bereichen der Alltags- und Populärkultur zu beobachten ist, kann begriffen werden als Aushandlungsprozesse über den künftigen Vorrat an Gedächtnisorten, an global bedeutsamen Ereignissen und Vorgängen – ein vielleicht in den konkreten Erscheinungsformen und Ausprägungen naiver, in seinen Ursachen aber bedeutsamer Versuch einer Re-Kanonisierung von Erinnerungen in der komplexen und global vernetzten Welt. Daher die ägyptischen Pyramiden, die gleichberechtigt neben den Bildern und Erfahrungen zweier Weltkriege stehen, daher das »Heilige« und »Profane« in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander (Nora 1998). Wiederum spiegelt sich im Heavy Metal auch ein Strang dieser gesamtgesellschaftlichen Suche nach historischer Orientierung und dieser »Neuverhandlung« des mentalen Vorrats an gemeinsamen Zeichen und ordnungsstiftenden Symbolen wider.

Abschließende Überlegungen zur Erinnerungskultur im Heavy Metal

Diese kurz umrissenen Beispiele verdeutlichen, dass Heavy Metal Vergangenheit und Geschichte nicht ausschließlich als Bühne für ahistorische Narrative von Männlichkeit und Maskulinität oder für eskapistische Zwecke zur Schaffung eines imaginären Walhalla nutzt, sondern parallel läuft mit gesellschaftlichen Entwicklungen und dort vorhandenen Bedürfnissen nach (historischer) Orientierung. Derartige Themen sind im Zuge des ›Imports‹ der *Cultural Stu-*

dies (Hall 1980) zunehmend Gegenstand neuerer, theoriegeleiteter Untersuchungen zu Alltagsphänomenen und Praktiken jenseits einer als elitär kritisierten »Hochkultur«. Schon Siegfried Kracauer wies auf die tiefere Bedeutung scheinbar belangloser Oberflächenphänomene hin, deren Analyse Aufschluss über den Zustand einer Gesellschaft liefern könne:

> »Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozess einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst« (1963, 50; vgl. Hall 1980, 60).

Kracauer dachte dabei vor allem an das Kino und den Spielfilm als Untersuchungsgegenstände für die Analyse mentaler Verfasstheiten von Publikum und Gesellschaft. Ähnlich wie der französische Historiker Marc Ferro, der den Spielfilm als Möglichkeit zur »Gegenanalyse der Gesellschaft« begriff (1977, 247), stand der Ideologiegehalt des Subtextes – also die vom Produzenten unbeabsichtigten Aussagen der Gesamtheit von Plot, Bildästhetik und Filmmusik – im Mittelpunkt, quasi als deutungsfähiger »Überrest« im Sinne Droysen´scher Quellentypologie.

In Analogie zu diesen theoretischen Zugangsweisen kann auch die im Heavy Metal verarbeitete Vergangenheit nur in ihren vielfältigen Beziehungen zu genreimmanenten Gesetzmäßigkeiten einerseits, zum gesellschaftlichen Kontext andererseits vollständig erfasst und gedeutet werden. Nicht wissenschaftliche Exaktheit oder historische Faktizität, sondern, wie am Beispiel von *Hail and Kill* (Kings of Metal Manowar, 1988) gezeigt wurde, soziale Funktionen wie etwa Gemeinschafts- und Identitätsstiftung stehen dabei im Vordergrund. Die Spezifika des Genres – beispielsweise die Affinität zu kriegerischen Auseinandersetzungen und dramatischen Entscheidungssituationen und in diesem Kontext das ironisierende bis demonstrativ-provokante Anspielen auf Gewalt, betonte Maskulinität sowie visuelle und akustische Schockeffekte – überformen den historischen Inhalt und verleihen ihm seine typische Prägung. Trotz seiner demonstrativen, rebellischen Distanz zum Rest der Gesellschaft bleibt das Publikum des Heavy Metals in Verbindung mit dort vorhandenen Auffassungen, Sichtweisen und normativen Werthaltungen. Das Beispiel des soldatischen Leidens bei *The Trooper* (Piece of mind, Iron Maiden, 1983) illustriert diese Spannung zwischen der Zelebrierung von Krieger- und Heldentum und einer distanzierten ›post-heroischen‹ Sichtweise der Gesamtgesellschaft auf kriegerische Auseinandersetzungen nach der Erfahrung zweier Weltkriege (Münkler 2007), von der sich auch die Heavy Metal-Rezipienten nicht vollständig lösen können. Heavy Metal, wie viele Medien der Alltagskul-

tur, oszilliert so zwischen Genre-Immanenz und Einbettung in den sozialen Kontext.

In diesem Spannungsfeld haben auch kommerzielle Faktoren Anteil an der konkreten Ausformung der ›Geschichtsbilder‹, die auf musikalischer Produktebene (Tonträger, CDs, Konzerte) wie auf der des daran anknüpfenden Marktes für ›Merchandise‹- und Fanartikel (T-Shirts, Schals, Armbänder) anzutreffen sind und sich jeweils an ein potentiell globales (Käufer-) Publikum richten. Während die Genrespezifika eine affirmative Bezugnahme auf Topoi und Symboliken aus der Hochzeit des Nationalismus im 19. Jahrhundert nahelegen, so kann deren ambivalentes, zwischen Gemeinschaftsstiftung und Ausgrenzung changierendes Potential durchaus auch exkludierende und für den ökonomischen Markterfolg dysfunktionale Wirkungen nach sich ziehen. Die für den kommerziellen Erfolg entscheidende emotionale Anschlussfähigkeit der Heavy Metal-Produkte fördert daher die Temperierung nationaler oder ethnisch definierter Muster auf Text-, Bild- und Performanceebene.

Ähnliches gilt für die Orientierung des Genres am Kanon populärer historischer Sujets. Bedingt durch sozialkonstruktivistische Prozesse tendiert die globale Erinnerungskultur zur Einebnung von Differenzierungen und Kausalzusammenhängen zugunsten einfacherer (dramatisierender, Helden- oder Opfer-) Narrative von »Vergangenheit« (Halbwachs 1985; 1991). Jene in der Gesellschaft vorhandenen, oft stereotypen und wenig differenzierten Inhalte des »kollektiven Gedächtnisses« finden auch im Heavy Metal Verwendung und erhöhen hier wie dort die Anschlussfähigkeit an präexistente ›Bilder im Kopf‹, unabhängig davon, ob diese sich nun auf die Antike (Powerslave, Iron Maiden, 1984), das Mittelalter (Nostradamus, Judas Priest, 2008) oder das 19./20. Jahrhundert beziehen (American Soldier, Queensryche 2009). Kommerzielle und erinnerungskulturelle Effekte verstärken sich so gegenseitig und sind sowohl auf der Ebene der Sujetauswahl wie auf der Ebene ihrer musikalisch-ästhetischen Repräsentation wirksam.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass und warum die »Kämpfer« in den Songs in ihrer national oder ethnisch definierten Andersartigkeit nicht mehr identifizierbar sind und sie einem unklar bleibenden Dritten, einem nur noch virtuellen Gegner, gegenüberstehen. Die ›Nation‹, welcher im Song als positiver Bezugspunkt für die virtuelle Mutprobe des Kampfes gehuldigt wird, ist letztlich die Gesamtheit aller Nationen; das Englische als lingua franca unterstreicht diese Wendung ins Globale. Übrig bleibt das Nacherleben einer virtuellen Mutprobe nach Vorbild historischer Heldenepen, aber ohne den ausgrenzenden, feindbilderzeugenden und damit praktisch-politischen Gegenwartsbezug, welcher ihnen in der Hochzeit des Nationalismus noch zukam

(Hobsbawm/Ranger, 1992; Anderson 1991). Das ambivalente und implizit separierende Wirkpotential von Vergemeinschaftungsstrategien auf Basis historischer Identitätskonstruktionen wird so selbst beim Vergießen »königlichen Blutes« gleichsam ›eingehegt‹ (*Blood of the Kings,* Kings of metal, Manowar, 1988).

Geschichte, wie sie sich im Heavy Metal präsentiert, tritt also hauptsächlich in Form populärer Mythen und kollektiver Erinnerungen auf – einer nach Maßgabe von Gegenwartsinteressen und -bedürfnissen selektierten und sozial konstruierten Vergangenheit, die sich zusätzlich als absorptionsfähig gegenüber den Basisfunktionen des Genres sowie als rezeptionsfähig und konsumierbar für ein potentiell globales Publikum erweisen muss. Zu diesem Zwecke müssen die Erwartungshaltungen des Publikums ein Stück weit antizipiert werden, analog zum berühmten Wort Adornos, der das Verhältnis von Kulturindustrie, Produkt und Konsument als gegenseitiges Beeinflussungsverhältnis definiert: »Wenn ein von Massen begehrtes und konsumiertes Medium eine in sich einstimmige, fest zusammengebackene Ideologie übermittelt«, passe sich »diese Ideologie vermutlich ebenso den Bedürfnissen der Kunden« an, »wie sie diese umgekehrt zunehmend modelt« (1965, 94).

Anhand der populären Vorstellungen von Vergangenheit kann gezeigt werden, welche Elemente ›der Geschichte‹ als für die Gegenwart relevant und bewahrenswert betrachtet werden und welche sozialen Funktionen die Prozesse, die mit dieser (Neu-) Kanonisierung verbunden sind, erfüllen. Darin liegt der potentielle Erkenntnismehrwert einer Beschäftigung mit den Geschichtsbildern des Genres. Dass die Alltagskultur und nicht der wissenschaftliche Diskurs für ein nicht-akademisches Massenpublikum oft den einzigen Kontakt zu Vergangenheit und ›Geschichte‹ darstellt, verleiht der Analyse dieser scheinbar trivialen Gegenstände zusätzliche Relevanz. So wie es Walter Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz für die taktile Rezeption der Architektur formuliert hat, liegt im wiederkehrenden, alltäglichen »Gebrauch« und im »beiläufigen Bemerken« das Wirkungspotential solcher populär- und alltagskulturellen Phänomene verborgen (Benjamin 1936, 40):

> »Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt« (ebd.).

Heavy Metal und die mit ihm transportierten Vorstellungen von Vergangenheit können im Benjamin´schen Sinne somit als kulturelle ›Alltagsgegenstände‹ unserer Lebenswelt interpretiert werden sowie als Ausdruck einer Suche

nach historischer Orientierung angesichts der postmodernen »Fluidität« aller traditioneller Kategorien. Die gesellschaftliche Allgegenwart von Geschichte in ihren vielfältigen Formen ist sowohl Ergebnis wie Motor dieses Versuchs historischer Selbstvergewisserung, und Heavy Metal ist ein Teil dieses Prozesses – ein »Medium des kollektiven Gedächtnisses« (Erll/Nünning, 2004). In einer ziellosen und ergebnisoffenen Bewegung fügen sich historische Versatzstücke zu einem zwar in sich inkonsistenten und widersprüchlichen Bild von ›Vergangenheit‹ zusammen, das sich aus den Genrespezifika und Basisfunktionen des Heavy Metals als Ausdruck eines spezifischen (jugendlichen) Habitus ebenso speist wie aus gesamtgesellschaftlichen Entwicklungstendenzen kollektiver Erinnerungen. Gerade aber aufgrund ihrer Ambivalenz und Brüchigkeit illustrieren die Geschichtsbilder des Heavy Metal das stets neu zu verhandelnde Verhältnis von Gesellschaften zu ihrer Vergangenheit in der Postmoderne in treffender Weise.

Tobias Winnerling

»The same song and dance«. Kollektiver Individualismus und das Heavy Metal Universe

»Those people who tell you not to take chances/ they are all missing what life's all about / you only live once so take hold of the chance/ don't end up like others the same song and dance« (*Motorbreath,* Kill´em All, Metallica 1983)

Oder, wie der Titel kurz und knapp auch hätte lauten können:

»Fuck you I won't do what you tell me/ fuck you I won't do what you tell me/ fuck you I won't do what you tell me!« (*Killing In The Name,* Rage Against The Machine, Rage Against The Machine 1992)

Etwas sanfter gefasst:

»This is our way of life/ a life that was born free/ to follow orders how to live/ was never meant to be« (*Back In The Day,* The System Has Failed, Megadeth 2006)

Diese Aussagen stehen nur exemplarisch für eine ganze Gruppe ähnlicher Variationen des immer gleichen Themas: Absage an ›die Autoritäten‹ und Aufruf zur freien Selbstbestimmung des eigenen Lebens. Eine weitere Gemeinsamkeit liegt in ihrem Ursprung: Sie finden sich in den Songtexten von Heavy Metal-Bands, haben ihren klar definierten Adressaten also in den Menschen, die diese Musik hören. Ungeachtet aller Relativierungen der Wichtigkeit von Texten in der Rezeption von Heavy Metal selbst durch Fans als lediglich zweitrangig gegenüber der Musik an sich (Arnett 1991, 82) formulieren sie doch eine klare Forderung, die bereits in sich paradox strukturiert ist: ›Sei du selbst! Hör' nicht auf das, was andere dir sagen!‹ Das ist keine neue Erkenntnis, sondern eine, die Arnett bereits 1996 so formulierte:

»In heavy metal songs, too, the right of the individual to do whatever he or she pleases is enshrined among the highest values. Self-fulfillment and self-expression are held high whereas self-restraint and self-denial are scorned as the values of the timid, the dull, and the humourless « (Arnett 1996, 33).◀1

Es handelt sich hierbei um eine Variation des Dilemmas, das in der Kommunikationstheorie als Paradoxie der geforderten Spontaneität bekannt ist. In Flames (*Transparent*, Reroute To Remain 2002) beschreiben es so:

»Freedom is to be able to go in any direction/ so take the uncertain path/ open all your senses to new impressions/ act like all that was has vanished/ (...)/ you know you lost when you feel transparent/ one foot in the open/ ten feet ahead/ build your own ladder/ and don't lie to yourself/ be at one with the wind (ever changing)/ even if it's a struggle/ make this your priority/ do not stagnate«

Dieses ›Ignore this Sign‹-Dilemma ist nach Watzlawick unweigerlich ein Bestandteil ideologischer Systeme (2002, 213). Im Stadium vor der Installation einer solchen Ideologie als gesellschaftliche Orthodoxie kommt ihr hiernach die Funktion zu, revolutionäres Bewusstsein zu schaffen (Watzlawick 2002, 216), also die Identitätskonstruktion des ideologisierten Subjekts auf die Revolution hin auszurichten. Das scheint durch die obigen Aussagen nahezuliegen, wenn nicht gar zwingend, und es passt zur Wahrnehmung des Heavy Metal durch viele außenstehende Beobachter – nicht zuletzt auch zu dessen Selbststilisierung. Um es mit Kreator zu sagen: »Society failed to tolerate me/ and so I failed to tolerate society/ [...] my only hope, my only solution/ is a violent revolution« (*Violent Revolution*, Violent Revolution 2001). Ist Heavy Metal also eine Ideologie, die Identität als Heavy Metal-Fan als revolutionär lesbar?

Kick When You're Down
(Supercharger, Machine Head, 2001)

You have to trust in yourself
must believe in yourself
you have to follow your heart
you overcome, improve, endure

Ich möchte diese Aussagen, die ich hier nur qualitativ und nicht quantitativ erfasse, doppelt behandeln: Zum einen konstitutieren sie einen semantischen Diskurs, der autorenlos über der Metal-Szene◂2 liegt; und zum anderen formieren sie einen Kanon autoritativer Weisungen von Klassikern, bei dem besonderes Gewicht auf die Zuschreibung zu einem (kollektiv in Form einer Band auftretenden) Autor gelegt wird. Beide mögliche Lesarten lassen sich dabei nur analytisch, aber nicht praktisch voneinander trennen: Derartige Songtextstellen werden von den Empfängern – Metal-Fans – stets simultan in beiden Funktionen gelesen und verstanden, ein Prozess, der sicherlich unbewusst verläuft. Beide haben wichtige, jedoch unterschiedliche Funktionen innerhalb der durch die Metal-Szene (im Folgenden kurz als ›Szene‹ bezeichnet) gebildeten Figuration, was eine Trennung hier erlaubt.

Selbstverständlich treten die in den oben zitierten Stellen vertretenen Imperative auch an anderen Stellen hervor; nicht immer werden sie so plakativ formu-

liert wie dort. Es gibt auch Fälle, in denen eine eher hermeneutisch operierende Zugangsweise das Material zunächst erschließen muss, wenn etwa durch Inversion (*Kill yourself*, Speak English Or Die, S.O.D, 1985/1995/2000), Verfremdung (*Negative Youth,* Agitation, Am I Blood, 1998; *Heading For Tomorrow,* Heading For Tomorrow, Gamma Ray, 1990/2005) oder Ironie (*Follow The Hollow,* Natural Born Chaos, Soilwork, 2002; *Spatial Architects,* Touched By The Crimson King, Demons & Wizards, 2005) die Aussage gebrochen wird:

»cause you, my tapeworm tells me what to do/ you!/ my tapeworm tells me where to go/ pull the tapeworm out of your ass, hey/ pull the tapeworm out of your ass, hey/ pull the tapeworm out of your ass, hey/ pull the tapeworm out of me... « (*Needles*, Toxicity, System Of A Down, 2001)

Und schließlich gibt es noch die selbstparodistische Überhöhung dieses Motivs, die in überdeutlicher Klarheit alle Aspekte der nach dem oben skizzierten Vorgehen erfolgreich abgeschlossenen Selbstfindung herausstellt:

„Nobody is perfect but I'm pretty fucking close/ (...) what's wrong with being self possessed?/ nobody's satisfied with being second best/ I've got the gift and I know that I'm blessed/ and I've got to get it off my chest/ I'm the biggest the best/ better than the rest/ better than the rest" (*Biggest And The Best*, Clawfinger, Clawfinger, 1997)

Born With Nothing, Die With Everything
(Love Hate Tragedy, Papa Roach, 2001)

Trust yourself
trust no one else
fuck a hero
be yourself

Der oben in seinem Inhalt skizzierte janusköpfige Diskurs, den ich in seiner Autorlosigkeit, Ubiquität und Machtstruktur auf die Ansätze Foucaults beziehen will, etabliert eine Beschränkung der Sprechmöglichkeiten, limitiert mögliche Aussagen über das Sein und Wesen des Adressaten. In wechselseitiger Interaktion mit den symbolischen Kennzeichnungspraktiken der Einzelnen generiert er die Codes, die die Szene formal prägen, indem sie ein Zeichensystem etablieren, das der symbolischen Abgrenzung von der als Out-Group begriffenen Außenwelt sowie der affirmativen Kennzeichnung innerhalb der Gruppe dient. Hierzu zählen Verhaltensweisen, Kleidung,◂3 ästhetische◂4 und musikalische Stilmittel◂5 und, theoretisch gesehen, moralische Werthaltungen. Code und Diskurs sind hierbei zwar aufeinander verwiesen und in ihrer Gültigkeit voneinander abhängig, aber nicht voneinander ableitbar. Die Verhaltensweisen, Kleidungsarten und Stile, die kodifiziert werden, sind an sich kontingent, sie perpetuieren nur gewisse Praktiken, die in der entstehenden Figuration zufällig anzutreffen waren. Bei einigen, wie zum Beispiel der bekannten Geste der ›Horns‹ (geballten

Faust mit nach oben gerichtetem Zeige- und kleinem Finger), handelt es sich tatsächlich – wie die Berichterstattung im Zuge des Todes Ronnie James Dios in letzter Zeit herausstellte (O.A. 2010, 138) – um einzelnen Personen zuschreibbare Praktikenintrusionen.

Hierbei ist es nicht von besonderer Bedeutung, ob es tatsächlich Dio selbst war oder vielleicht doch Gene Simmons,◂**6** der die Praktik einführte; wichtig ist vielmehr die unstrittige Anerkennung der Tatsache, dass es eine einzelne Person gewesen sei, die von autoritativer Position aus die Intrusion schuf. Größere Kontingenz als die Abhängigkeit von der zufälligen Anwesenheit eines einzelnen Subjekts in einer bestimmten raumzeitlichen Position lässt sich schwer vorstellen. Es gibt aber keine lineare Verknüpfung der beiden Zeichensysteme, lediglich eine funktionale: Beide verstärken sich wechselseitig. Das diskursive System legitimiert die Codes, diese fließen wiederum in es zurück. Beispielhaft nachvollziehen kann man diesen Prozess bereits in der Frühphase der Szene, in der New Wave Of British Heavy Metal-Bewegung (NWoBHM) der späten 1970er und frühen 1980er:

»Where were you in '79 when the dam began to burst/ did you check us out down at the local show/ were you wearing denim, wearing leather/ did you run down to the front/ did you queue for your ticket through the ice and snow/ Denim and Leather/ brought us all together/ it was you that set the spirit free« (*Denim And Leather*, Denim And Leather, Saxon, 1981)

Ein weiteres schönes Beispiel ist das typische Kleidungsstück der Kutte, die zwar die Individualität ihres Trägers ausdrücken soll – durch die Auswahl der verwendeten Bandaufnäher und -devotionalien ist jede Kutte ein Abbild des musikalischen Präferenzprofils des Trägers/der Trägerin und prinzipiell kaum von jemand anderem tragbar – aber in hohem Maß reglementiert ist, was den Aufbau und die Einbindung der Einzelelemente sowie deren Zulässigkeit angeht.◂**7** Darin strukturell ganz gleich, wenn auch natürlich aus völlig anderen Elementen zusammengesetzt, ist etwa die Praktik des Corpsepaint im Black Metal.◂**8**

Zudem trenne ich im Folgenden den semantischen Diskurs – das diskursive System aus den beiden Äußerungsebenen – vom praxeologischen Diskurs, dem Code. Heavy Metal als ein System zu begreifen, das durch Code konstituiert wird, ist nicht neu; Weinstein konstruiert ihren Genrebegriff des Heavy Metal als aus der Internalisierung bestimmter Codes hervorgehend (2000, 6-8), bestimmt im Weiteren aber auch die prinzipiell nichtmusikalischen Bestandteile des Phänomens als codiert (ebd., 21f.). Problematisch empfinde ich hierbei allerdings ihre Verknüpfung der Codeelemente mit dem Konzept der *bricolage* nach Lévi-Strauss. Der *bricoleur* stellt zwar aus der begrenzten Menge

der ihm zur Verfügung stehenden Dinge eine neue Gesamtheit her, was auch für die Konstruktion von Heavy Metal entlang des Metal-Codes gilt, adaptiert diese jedoch immer kreativ in dem von ihm gewünschten Zusammenhang (Lévi-Strauss 1968, 31), was mit Code eben nicht möglich ist. Dieser Code zeichnet sich dadurch aus, dass er vorgegeben, als unabänderlich wahrgenommen und abstrakt ist. Wird er geändert, ändert sich die Möglichkeit, durch ihn bestimmte Dinge zur Konstruktion von Heavy Metal heranzuziehen, ohne dass sich die Dinge ändern.◂**9** Um ein fassbares Bild zu wählen: Mir erscheint der Metal-Fan, der seine Konstruktion von Heavy Metal zusammenbringt, eher als ein Puzzlespieler. Der Code fungiert als die Stanzform, die die Gestalt der Puzzleteile vorgibt, was aber nicht heißt, dass mit dieser Form nicht verschiedenste Bilder zu Puzzlen gestanzt werden können. Die aneinander passenden Teile all dieser Puzzle können nun beliebig rekombiniert werden, auch wenn ihre Bildwelten unterschiedlich sind und dementsprechend schließlich etwas ergeben, das kein kohärentes Bild vermittelt, aber die Form eines vollständigen Puzzles hat. Jede Analyse, die versucht, Einzelbestandteile herauszugreifen und zu unumgänglichen Notwendigkeiten für die Einstufung von Phänomenen als Heavy Metal zu erheben, wird sich entkräftet sehen. Wie in einem Puzzle, das aus verschiedenen gleich gestanzten Puzzlen mit unterschiedlichen Motiven neu zusammengesetzt wird, ist kein Element des Codes unverzichtbar; es gibt immer Äquivalente. Wichtig ist, dass eine kritische Menge von Einzelelementen inkorporiert wird, so dass das Ergebnis der Kombination die Gestalt eines strukturell vollständigen Puzzles annimmt, wobei es unerheblich ist, welche Elemente das sind, solang sie anerkannte Bestandteile des Gesamtcodes sind.

Die Frage ist, wie sich eine Metal-Identität abseits der programmatischen Forderungen nach Hyperindividualität konstituiert (Arnett 1996, 155f), so dass anschließend untersucht werden kann, wie sich diese Forderung nun dort auswirkt. Die Identitätskonstitution ist dabei untrennbar mit dem Gesamtphänomen Heavy Metal verbunden; Musik jeder Stilrichtung ist ein wichtiger Aspekt bei der Identitätskonstruktion vor allem jüngerer Menschen (Schäfer/Sedlmaier 2009, 290, 294). Die individuelle Identität als Metalhead ist kein singuläres Phänomen, sondern nur im Kollektiv zu verwirklichen und sinnvoll; und nur ein aus einer Menge so identi-

Self Bias Resistor
(Demanufacture, Fear Factory, 1995)

Persist for resistance
resist their insolence
you are a dissident
burn away conformity
all these years they've tried to break you
to your knees
anger scours right through your veins
now it's time to put an end
to all the lies
now it's time to take control
of your life

fizierbarer Individuen bestehendes Kollektiv ist in der Lage, diesen Sinn zu produzieren und zu kommunizieren◂10. Elias hat bereits in den 1960ern darauf hingewiesen, dass Individuen nur als Bestandteile von Figurationen denkbar sind, dennoch aber Figurationen auf Individuen angewiesen seien, aus denen sie sich konstituieren (Elias 1978, 11-12). Gerade seine in »Etablierte und Außenseiter« entwickelte Figurationstheorie erscheint mir als passender Schlüssel zum Verständnis des Problems der Metal-Identität. Begreift man Heavy Metal in diesem Sinne als Figuration (vgl. Weinstein 2000, 94f.), also als Struktur der Verhältnisse wechselseitig aufeinander bezogener Individuen, so ist zunächst geklärt, warum individuelle Identität eine wesentliche Komponente des Phänomens ausmacht. Die Struktur solcher Verhältnisse ergibt sich nur aus der Interaktion der Einzelindividuen selbst, ist mithin durch die Einzelidentitäten bestimmt – nur wenn ich weiß, wer ich bin, weiß ich, wie ich mich zu anderen verhalten kann. Im Kontext der oben angedeuteten Zusammenhänge verweist das auf einige Folgerungen. Wenn die Internalisierung von Code notwendig ist, um eine solche Identifikation zu konstruieren, dann stellt sich die Frage, wie das vor sich gehen kann. Die Codeelemente treten in akustischen, visuellen, performativen und ästhetischen Variationen auf – sie können nur werbewirksam internalisiert werden, wenn sie ausagiert werden. Eine Metal-Identität ist vor allem performativ strukturiert und damit weniger permanent als vielmehr situativ; und sie ist – durch die Notwendigkeit der Inkorporation des Individuums in die Figuration – immer in einem Spannungsfeld von Zuschreibungen situiert. Die Selbstzuschreibung des konkreten Individuums, die Binnenzuschreibung durch die Figuration und die Fremdzuschreibung durch Außenstehende spannen das Feld auf, in dem eine Metal-Identität verhandelt wird – was beständig zu Konflikten führt, wenn keine einheitliche Gesamtzuschreibung möglich ist. Die Fälle abweichender Verortungen lassen sich klassifizieren: Besteht Einigkeit zwischen Selbstzuschreibung und Binnenzuschreibung, aber es gibt eine abweichende Fremdzuschreibung, so handelt es sich zumeist um Fälle, in denen die Heavy-Metal-Teilidentität nur im Verborgenen praktiziert wird: Es sind Fälle von ›Das hätte ich von Ihnen ja gar nicht gedacht‹. Weicht die Binnenzuschreibung von positiver Selbst- und Fremdzuschreibung ab, so trifft das auf die als ›Poser‹ diffamierten Fälle zu. Differiert schließlich eine negative Selbstzuschrei-

Train of Consequences
(Youthanasia, Megadeth, 1994)

Set the ball a-rollin
I'll be clicking off the miles
on the train of consequences
my boxcar life o'style
my thinking is derailed
I'm tied up to the track
on the train of consequences
there ain't no turning back

bung von Binnen- und Fremdzuschreibung, so sind das zum Beispiel die Fälle, in denen Phänomene von der Metal-Figuration gewissermaßen okkupiert werden, wie zum Beispiel die Band Motörhead.◂11 Die entstehenden Zuordnungsprobleme und -konflikte resultieren daraus, dass die jeweiligen Akteure unterschiedliche Zusammenstellungen von Praktiken als für die Konstitution einer Metal-Identität möglich und nötig erachten, und ließen sich entlang dieser Linien sicherlich aufschlüsseln – zum Beispiel die Abgrenzungsprobleme zu bestimmten Subgenres hin, etwa Grindcore.◂12

Push
(Better than Raw, Helloween, 1998)

Push, enforce your independence
push your real intention
face your unconscious addiction
push your private fiction
push

Letztlich lassen sich diese figurationskonstitutiven Diskussionen also auf die individuell verortete Identität der Mitglieder der Figuration zurückführen; und für diese scheint, wenn man den bislang gesehenen Aussagen folgen kann, nonkonformistischer Individualismus bereits *ab ovo* ein außerordentlich wichtiger Faktor zu sein, wenn man den Metal-Fan geben will. Das Paradox einer kollektiv formierten und strikt normierten (wenn auch in einem flexiblen Rahmen) Figuration aus sich als einzigartig, ergo a-kollektivistisch und anomisch◂13 eingestellten definierten Individuen besteht also seit dem Erscheinen der Figuration, allerdings offensichtlich ohne ihr Bestehen und Wachstum zu gefährden. Es besteht zudem kontinuierlich und in immer neuen Wiederholungen beständig in diskursives und praxeologisches System eingeschrieben fort. Es gilt also zwei Fragen im Einzelnen zu klären, die jedoch zwingend miteinander verbunden sind: Zunächst einmal, warum es auf der individuellen Ebene keine internen Konflikte zu provozieren scheint; und dann, warum auf der Figurationsebene aus dieser Verortung keine Konflikte entstehen.

Metalhead – One against the world

Die idealtypische Realisierung dieser Codes in der Figur des Metal-Fans wird im diskursiven System folgendermaßen abgebildet:

»He is back, with rivets and chains/ so cruel and mean/ he's raw and he's bad to the bone/ in his blood metal still flows/ he won't cut his hair again/ he won't change his ways at all/ you can't put him down no more/ you'll get what you deserve/ he's the heavy metal kid« (*Heavy Metal Kid*, Carving A Crimson Career, Brimstone, 1999)

»Uncompromising fighter a warrior of liberty/ a smashing boundless courage/ you fear no enemy/ total subordination/ a thing you don't know at all/ you'd rather be a dead man/ before you start to crawl/ be the one to make your dreams come true« (*Fight The Fire*, Nuclear Fire, Primal Fear, 2001)

Selbstverständlich steht diese Figur in engem Zusammenhang mit der die Szene reproduzierenden Funktion der Bereitstellung einer Möglichkeit jugendlichen Aufbegehrens gegen etablierte Autoritäten; er/sie ist – kurz gefasst – »anything my mama don't like« (*Anything My Mama Don't Like,* The Time Of The Oath, Helloween, 1996). Darauf reduziert werden kann dieses diskursiv produzierte Leitbild jedoch nicht (mehr). Die Fans der ersten Stunde – der späten 1970er – stehen mittlerweile schließlich kurz vor Erreichen des Rentenalters, so dass Heavy Metal nunmehr ein Mehrgenerationenprojekt ist. Spätestens damit dürfte eine Charakterisierung als rein jugendlich motivierte Bewegung hinfällig sein. Studien, die sich nur auf die Figurationskomponente der Jugendlichen beziehen, bilden also nicht das gesamte Feld ab.◂**14** Feststellungen, die pauschal über Heavy Metal getroffen werden, müssen in der Lage sein, allen Altersgruppen zu entsprechen.

Walk
(Vulgar Display Of Power, Pantera 1992)

Is there no standard anymore?
what it takes, who I am, where I've been
belong
you can't be something you're not
be yourself, by yourself
stay away from me
a lesson learned in life
known from the dawn of time

Das so produzierte Leitbild zeichnet sich jedoch durch eine erhebliche Unschärfe aus. Außer einigen vage definierten Haltungen und Praktikenanweisungen enthält es nichts Fassbares, es bedarf einer Füllung. Aus dem Diskurs selbst sind die Codes der Szene eben nicht abzuleiten.

Die zweite Ebene des durch diese Aussagen gebildeten diskursiven Systems, die der autoritativen Weisungen, zeichnet sich im Gegensatz zum zwar ubiquitären, aber auch in den Hintergrund verbannten Diskurs dadurch aus, dass sie viel eher tatsächlich reartikuliert werden kann. Sie schafft eine Struktur traditionalen Wissens im autoritativen Sinn: Durch die Genre- und Subgenreformierungen, die den mitlerweile nur noch als Oberbegriff verwendbaren Musikstil Heavy Metal differenziert haben, wird ein System gebildet, innerhalb dessen die einzelnen als Autoritäten geltenden Bands verortet werden können. Somit kann ihre jeweilige relative Relevanz – und damit die ihrer Aussagen – für gegebene Situationen geprüft werden. Es etabliert sich ein normatives Raster, das eher eine netzwerkartige als hierarchische Struktur hat. Dieses Raster ist nur in groben Zügen durch eine die gesamte Szene übergrei-

fende Verständigungen festgelegt. Grundsätzlich ist es eine Frage persönlicher Schwerpunktsetzungen des einzelnen, dieses Geflecht in eine hierarchische Struktur umzudeuten, anhand derer er/sie sich orientieren kann. Dieses System hilft bei der tatsächlichen Identitätsformierung durch das Setzen von Bezugspunkten und festen Zuschreibungen, auf die man auch rekurrieren kann. Hier bilden sich innerhalb der durch Diskurs und Code vorgegebenen Parameter eigene Prioritäten bei der Rezeption heraus, was Abweichungen der Identitätsbildung durch die Foki einzelner Subgenres erlaubt, ohne die allen gemeinsame Grundstruktur zu destabilisieren.
In ihrem tatsächlichen Wirken laufen beide Möglichkeiten der Betrachtung des durch die eingangs erwähnten Aussagen gebildeten Phänomens jedoch auf das Gleiche hinaus: Die eingeforderte Individualität des Einzelnen ist mitnichten das Produkt dessen freier Entfaltung, sondern idealtypischerweise vielmehr das Resultat einer Konformität mit den Codes der Szene. Diese sind zwar nicht völlig starr, sondern gestatten eine gewisse Selektionsfreiheit, machen damit die Einlösung der ursprünglichen Forderung jedoch zu einem schwer lösbaren Paradox.

»Some metalheads also wear these clothes for occasions other than concerts, and their dress marks them off as different from peers at school. It is their declaration of their identity as a metalhead / headbanger. But there is a certain conformity in their nonconformity: The standard dress is the black t-shirt, worn-out jeans, and jacket « (Arnett 1996, 9)

Trotz dieser Feststellung und der extensiven Thematisierung des von ihm als »Hyperindividualismus« bezeichneten Phänomens speziell im Heavy Metal und allgemein der US-amerikanischen Gesellschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verfolgt Arnett die damit aufscheinende Argumentationslinie jedoch nicht weiter. Der Konflikt zwischen Code und individuellem Ausdruck scheint ihn nicht zu interessieren, was daran liegt, dass er die darin liegende Forderung primär als eine nach Selbstverwirklichung im Gegensatz zu Selbstdisziplin wahrnimmt (Arnett 1996, 33). Aus einer code- oder konventionszentrierten Perspektive betrachtet existiert hier gar kein Gegensatz, als sowohl Selbstverwirklichung wie Selbstdisziplin Ausdruck von Übereinstimmung mit Code/Konvention sein können, nur in verschiedenen Codesystemen. Das Problem liegt darin, dass Arnett Heavy Metal als im soziologischen Sinne anomisch ansieht und daher seinem Code keine den Konventionen der Restgesellschaft parallelisierbare Eigenwertigkeit zuschreiben kann.
Es ist nun nicht so, dass dieses Phänomen einzigartig und neu im Heavy Metal in Erscheinung tritt; vielmehr ist es Bestandteil aller populärmusikalisch strukturierten Szenen – denn von Jugendkulturen im eigentlichen Sinn kann man

angesichts der durchschnittlichen Altersstruktur nicht mehr sprechen. Selbst der sich als außerordentlich individualistisch stilisierenden Hippie-Bewegung könnte man attributieren, sich auf entsprechend diskursiv vermittelte Codes gestützt zu haben: „If you're going to San Francisco/ be sure to wear some flowers in your hair" (*San Franscicso (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair),* San Franscicso (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair)/What's The Difference, Scott McKenzie, 1967). Praktiziert man den Code nicht, bleibt man außen vor: Ohne Blume – kein Eintritt. Blickt man zurück in die selbstzugeschriebene Ahnenreihe des Genres Heavy Metal, finden sich auch hier bereits äquivalente Formulierungen etwa bei Black Sabbath, die durch ihre direkte Einführung des grundlegenden Paradoxes kollektiv bestimmter Identität bestechen:

»Is your mind so small that you have to fall/ in with the pack wherever they run/ will you still sneer when death is near/ and say they may as well worship the sun? Well I have seen the truth, yes I've seen the light/ and I've changed my ways/ and I'll be prepared when you're lonely and scared/ at the end of our days« (*After Forever,* Master Of Reality, Black Sabbath, 1971)

Besser mit Black Sabbath heulen als mit den Wölfen der Außenwelt; die Forderung nach Eigenständigkeit und Individualität wird konterkariert mit der indirekten Aufforderung, sich zu »truth« und »light« zu bekennen, womit hier ein sehr nebulös umrissenes Christentum gemeint ist – im Kontrast zu den beständigen Vorwürfen des Okkultismus und Satanismus, die zeitgenössisch an die Band gerichtet wurden.

Ich glaube jedoch, dass hier ein Sonderphänomen vorliegt, das zur Erklärung beitragen kann, warum die kulturelle Rezeption und Breitenwirkung des Heavy Metal, vor allem verglichen mit anderen, strukturell ähnlichen Bewegungen wie Punk, so erstaunlich gering ist. Die Art und Weise, in der im Heavy Metal das Problem eines kollektiv zu praktizierenden, quasi obligatorischen und als selbstverständlich erscheinenden strukturierten Individualismus angegangen wird, der eben nicht so frei ist, wie er auf den ersten Blick zu sein scheint, unterscheidet sich von einigen vergleichbaren Bewegungen. Metal zeichnet sich hierbei dadurch aus, dass der formalisierenden kollektiven Oberflächenstruktur zwar eine mit Sinnelementen besetzte Binnen-, aber keine ideologische Tiefenstruktur korrespondiert. Diese Sinnelemente umfassen etwa die Konzepte von Loyalität, Ehrlichkeit, Ursprünglichkeit, Unverfälschtheit; sie treten aber weniger als residual gedachte Eigenschaften denn als performativ konzipierte Verhaltensmodi auf, wie denn auch die Internalisierung der Codes immer eine Praktizierung derselben bedeutet. Alle sind sie Variationen eines einzigen werthaltigen Prädikats: des Authentischen. Performativ hergestellte Authentizität ist das verbindende Element des Heavy Metal.

Heavy Metal ist aufgrund einer relativ starren Formalisierung gepaart mit basaler Beliebigkeit der Aussage tatsächlich ein individuelles Phänomen, das als Figuration dennoch eine kollektive Funktion erfüllt: Hier bietet sich nun die Möglichkeit, der paradoxen Aufforderung nachzukommen und sich temporär von den gesellschaftlichen Zwängen freizumachen, von denen man sich eingeengt fühlt (Weinstein 2000, 105; Levine 2009, 570). Das Erlebnis fungiert als Katharsis (Halnon 2006, 36; Rafalovich 2006, 20, 24, 30; Levine 2009, 570) und Möglichkeit zur Affektentladung, des Ausagierens und Sublimierens von als negativ empfundener Emotion (Arnett 1991, 82f.; McNamara/Ballard 1999, 248), zur Kompensation von Angstbesetztem (Janssen et al. 1999, 163), letztlich als Relaxans (Weinstein 2000, 132). Innerhalb des Heavy Metal werden die Zwänge der Gesamtgesellschaft ausgesetzt, hier gelten nur die Muster, die durch das Phänomen selbst etabliert werden. Daneben kann das Fan-Subjekt noch andere kulturelle Elemente zulassen, ist hierbei aber frei in der Auswahl, vorausgesetzt, der Code wird nicht verletzt.
Die Warnungen vor einer zwanghaften Verbindung von delinquentem Verhalten und Heavy Metal (Singer/Levine/Jou 1993, 326), sind also insofern unrealistisch, da dort, wo man dieses Verhalten anträfe – in der Gesellschaft außerhalb des Heavy Metal Universe – die Metal-Codes keine Gültigkeit mehr haben, nur eine kleine Minderheit von Metal-Fans sich also von ihnen tatsächlich noch zu Fehlverhalten verführen ließe.

Butcher's Hook
(All Hope is Gone, Slipknot, 2008)

I've had all that I can take
we try
but in the end we'll see
there are no more codes
only who is shit
and who's still free

Metalheads – United They Stand

Beide Subsysteme des Diskurses sind in ihrer Bedeutsamkeit nur relevant mit Bezug auf – aber nicht unbedingt generiert durch – die Figuration der Metal-Szene. Erst in der Rezeption durch die Figuration erhalten das diskursive wie das autoritative Aussagesystem Bedeutung, und erst durch die Rezeption beider kann sich die Figuration voll ausbilden, indem sie Diskurse und Codes entwickelt, die ihr ein

Follow the Hollow
(Natural Born Chaos, Soilwork, 2002)

take a look, take a ride, stay by my side
don't dare to think – let's follow the hollow
it kills your pride to be alive
please step aside, cause I follow the hollow!
we head for hell and we do it well, come eat the dust
cause it's all a dirty lie that chokes the sky

symbolisches System verschaffen, durch das sie für ihre Mitglieder die Funktionen übernehmen kann, die musikalische Szenen leisten.◂**15** Die Metal-Identität, die sich entlang dieser Linien konfiguriert, ist also performativ; sie existiert fluid in dem Moment, in dem sie praktiziert wird. Das ist notwendig, da sie wesentlich von zwei Zuschreibungen abhängt: Der eigenen, innerlichen des praktizierenden Subjekts, die durch die performativen Akte visualisiert und kommuniziert wird; und der fremden, äußerlichen Wahrnehmung durch die definitionsmächtige Gruppe, das heißt, die Menge anderer Subjekte, deren Handlungen dem Code genügen und die damit die Macht innehaben, ein- oder auszuschließen (Elias/Scotson 1993, 40). Es wird zwar auf eine Verinnerlichung der ›Einstellung‹ abgehoben – andernfalls verfällt der/diejenige dem Anathema eines bloßen ›Posers‹, der lediglich darstellt, ohne zu empfinden, und damit nicht authentisch sein kann (Arnett, 1996, 30) – diese lässt sich aber nur im sichtbaren Verhalten auffinden. Das mag erklären, warum innerhalb des Codes ein so großes Gewicht auf performative Akte gelegt wird, die sich dem Körper dauerhaft einschreiben (Weinstein 2000, 128f.) – wie das Tragen von langen Haaren und/oder Bärten, Tätowierungen, Piercings und dergleichen. Diese Akte sind in der Lage, die performative Identität in eine permanente zu überführen, da diese Handlungen gleichsam unvergänglich geworden sind.◂**16** Diese performative Identität ist schon damit notwendig eine Teilidentität (vgl. Dehyle 1998, 23): Sie besteht nur, solang sie ausgeübt wird, und sie kann nicht in allen lebensweltlichen Kontexten problemlos praktiziert werden. Dass Heavy Metal kein umfassendes Identifikationsangebot – und damit Sinnangebot – gibt, also stets auf einen Teilstatus verwiesen bleibt, lässt sich beispielhaft an einem Kernpunkt menschlicher Existenz zeigen: Dem Tod. Auch wenn Tod und Sterben gerade im Heavy Metal als wesentliche Themen der künstlerischen Produktion gelten, und des öfteren behauptet wird, dass so eine Auseinandersetzung damit erreicht wird (Bostic et al. 2003, 56; Janssen 1999, 155, 165), gibt es kein sinnstiftendes Ritual, mit dem innerhalb des Deutungssystems Heavy Metal das tatsächliche Ende menschlicher Existenz bewältigt werden könnte.◂**17**
Heavy Metal als Figuration verfügt über einige Kennzeichen, die über die Befolgung der diskursiv etablierten Codes hinausgehen. Zum einen ist die Szene traditional orientiert, auf Beständigkeit statt auf Wandel ausgerichtet (Weinstein 2000, 110). Hinzu tritt die Ikonisierung der Klassiker des Genres, Aufnahmen, die als stilbildend oder einen Stil in seiner Reinform manifestierend angesehen werden und deren Bekanntheit auch bei denjenigen Metal-Fans vorausgesetzt wird, die keine besondere Affinität zu den jeweiligen Bands aufweisen. Diese Werke werden als überzeitlich gültig gesetzt, ihr Alter ist kein Kriterium der Bewertung. Die Etablierung fester Codes in der bereits angesprochenen Manier

(Kleidung, Verhalten, Stil) geht einher mit einer Traditionalisierung dieser Formen; die Formel »Denim and Leather« gilt auch über 30 Jahre nach ihrer Prägung noch im wesentlichen unverändert, und Elemente wie die Kutte erfreuen sich einer stetigen (wenn auch schwindenden) Popularität, wenn ihr provokativer Charakter auch im Lauf der Zeit stark geschwunden ist – ihre eigentliche Funktion also nur noch eingeschränkt wirksam wird. Das authentifizierende Element ist hier das Alter der Tradition, nicht ihre tatsächlich operationalisierbare Subversivität: »Well that was back in the day/ and if you weren't there/ it doesn't matter anyway/ because you wouldn't understand« (*Back In The Day*, The System Has Failed, Megadeth, 2006). Eine starke Strukturbetonung führt zu einer deutlichen Formalisierung – was als Metal gelten kann, muss bestimmten formalen Standards der Instrumentalisierung, der Songstruktur, des Auftretens der Band genügen, um sich als solcher zu qualifizieren. Das exemplifizieren einmal die sich stetig wiederholenden Aushandlungsprozesse, die stattfinden, wenn Künstler oder Bands für sich in Anspruch nehmen, Metal zu spielen, obwohl ihnen bestimmte formale Merkmale fehlen,◂**18** oder wenn wie etwa auf der Suche nach den Ursprüngen des Genres als solchem versucht wird, bereits existierende Werke mit dem Etikett *Metal* zu versehen. Das zeigen aber auch die Exklusionsprozesse, in denen versucht wird, Werke auch etablierter Formationen, die nicht dem Genrecode genügen, als nicht dem Metal zugehörig zu betrachten.◂**19** Das führt einerseits zu starker Abgrenzung nach außen, damit zu einer festen Gruppenbildung: die Figuration schließt sich explizit gegen die Außenwelt ab. Die schlagkräftigste Formulierung hierfür dürfte das bekannte »Bang that head that does not bang« sein (Kill 'Em All, Metallica 1983, Backcover). Dieser Abschluss ist wechselseitig; es entsteht nicht nur Abgrenzung, sondern Abkapselung.

Als Figuration betrachtet ist mit der Formalisierung des Codes sowohl für eine Perpetuierung gesorgt wie auch für eine gewisse Stabilisierung; diese wird jedoch permanent durch die Innovativität der Szene unterlaufen. Dass Innovationen möglich sind, ergibt sich einmal aus den internen Prozesslogiken der steten musikalischen Entwicklung und der künstlerischen Konkurrenz untereinander, und zum anderen aus den Reproduktionsbedingungen.

Da Heavy Metal eine subkulturelle Figuration ist, also nur ein Teil eines größeren gesellschaftlichen Zusammenhanges, in dem diejenigen, die sich identifikatorisch im Metal verorten, stehen, und da der Eintritt in diese Figuration üblicherweise erst im jugendlichen Alter erfolgt, gibt es keine übergeordnete Deutungshoheit der figurativen Codes für das gesamte Leben der Fans. Die unterschiedlichen Sozialisationen, die so permanent in die Figuration eingebracht werden, bringen stets neue Kombinationen kultureller Praktiken und

Elemente hervor und verhindern eine bloß kopierende Reproduktion. Hinzu kommt, dass die Codes erstens nicht unabänderlich sind, und zweitens einen gewissen Spielraum lassen, der vom Einzelnen gefüllt werden kann. So sind Veränderungen in der Figuration nicht nur möglich, sondern unabdingbar, und können teilweise paradigmatischen Charakter annehmen. Mitte der 1990er vollzog sich im Heavy Metal so eine tiefgreifende Transformation, die neue Ausdrucksformen und Verhaltensweisen mit sich brachte (Rafalovich 2006, 22 ◂**20**). Dabei können aus dem bislang Beschriebenen zwei Analysekategorien abgeleitet werden, um die strukturellen Merkmale des Heavy Metal in den Blick nehmen zu können. Genreadäquat lassen sie sich so formulieren: Einmal gibt es den Maßstab der Konformität mit dem Code, oder ›Heavyness‹; und den der erfolgreichen Konstruktion von Authentizität, oder ›Trueness‹. Für eine erfolgreiche Einstufung als Teil des Phänomens ›Heavy Metal‹ muss beides in hinreichendem Maß gegeben sein.

Die Figuration ist nicht überzeitlich stabil. Wie die Metal-Teilidentitäten ihrer konstitutiven Mitglieder existiert sie lediglich punktuell, dann und dort, wo eine genügende Menge von Metal-Fans zusammenkommt und Heavy Metal performiert (Ahlkvist 1999, 129). Ihre Größe und Gestalt fluktuieren damit beständig. Das erleichtert eine populäre, aber auch akademische Rezeption nach dem Schema der Etablierten-Außenseiter-Beziehung: Die Beschreibung nach dem Muster der »Minorität der Schlechtesten« (Elias/Scotson 1993, 71). Das immer noch nicht erweiterte populäre Bild vom Metal-Fan konstruiert sich weiterhin weitgehend nach dem Muster delinquenter, ungebildeter, exzessiv Rauschmittel konsumierender Soziopathen,◂**21** auch wenn dieser Zustand bereits des Öfteren beklagt wurde (Rafalovich 2006, 20; Gowensmith/Bloom 1997, 43; Halnon 2006, 34). Der machterhaltende Exklusionsmechanismus der Etabliertenfiguration dürfte hier mit zu den Faktoren zählen, die eine breite Rezeption eines differenzierteren Bildes verhindern.

The Armchair Philosopher's Test. Ein Gedankenexperiment

»Is anybody there to claim/ that he understands our human game?/ we can make a prophecy/ oh we can't say what is going to be« (*Heading For Tomorrow*, Heading For Tomorrow, Gamma Ray 1990/2005,)

Es tritt im Heavy Metal eine Trennung von Musik-Hören/Mögen und Teil-des-subkulturellen-Systems-Sein ein, die zum Beispiel im Punk nicht in dieser Form auftritt. Hier wird die Zugehörigkeit zur Figuration idealtypisch nicht über die

Internalisierung bestimmter formaler Codes definiert, sondern über die Übereinstimmung mit und damit Internalisierung von gewissen moralisch-ideologischen Postulaten; der formative Kern der Figuration liegt im Bekenntnis zur ›Idee‹ des Punk.◂22 Damit tritt die Identifikation mit der Musik in gewissem Sinne in den Hintergrund, als sie kein exkludierender Teil der Zugehörigkeit ist. Um es im Gedankenexperiment zu formulieren: Man kann sich jemanden vorstellen, der von sich behauptet, Punk zu sein, ohne Punk zu hören. Das ist nicht kontradiktorisch: Durch die Internalisierung bestimmter Basispostulate ist die notwendige Bedingung der Zugehörigkeit erfüllt. Umgekehrt ist es aber nicht möglich, Punk zu hören, ohne Punk zu sein (zumindest im Sinne eines Sympathisantentums). Mit der Musik ist idealerweise die unterliegende ideologische Basiskonstruktion verknüpft, der man also zumindest teilweise Gültigkeit zuschreiben muss, um sie akzeptieren zu können (vgl. Weinstein 2000, 115). Das gestaltet die Zugangsmöglichkeiten zur Figuration Punk für Außenstehende wesentlich leichter. Über das Sympathisieren mit der als Punk etikettierten Ideenmenge ist die wesentliche Eintrittsvoraussetzung gegeben, ohne dass man die Codes vollständig internalisieren muss. Umgekehrt verbindet sich damit ein leichterer Zugang zur Außenwelt: Transportiert über das Medium einer ideologischen Botschaft, die dementsprechend nach außen getragen werden kann, lassen sich als Punk oder punk-artig rubrizierte Inhalte relativ leicht vermitteln. Die niedrige Zugangsschwelle und die Möglichkeit distanzierter Teilhabe erlauben einen Export der Szene-Erzeugnisse, die sich in der Außenwelt wiederum durch den Verweis auf die ihnen unterliegende Ideologie legitimieren können, ohne des Verweises auf die konkrete Figuration zu bedürfen. Die Möglichkeiten, Außenwahrnehmung zu generieren und in die übergreifende Populärkultur einzufließen, sind also relativ groß, was zu einem Teil erklären mag, warum Punk-Inhalte popkulturell gängig wurden (Sicherlich spielt eine Gemengelage von Faktoren eine Rolle, unter denen dieser nur einer ist). Im umgekehrten Sinne kann diese ideologische Fundierung mit den aus ihr resultierenden Praktiken auch als Integrationshindernis fungieren: In der Sowjetunion hatte Punk diesbezüglich mit erheblichen, wenn auch zum Teil auf fehlerhafter Information beruhenden Schwierigkeiten zu kämpfen und konnte sich nicht etablieren (Troitsky 1989, 58).

Im Gegenversuch scheitert das Gedankenexperiment: Es lässt sich nicht sinnvoll ein Metal-Fan konzipieren, der keinen Heavy Metal hört. Andererseits ist es intuitiv völlig plausibel, dass jemand zwar die Musik hört, aber keine darüber hinausgehende Identifikation mit der Figuration aufbaut, also nicht als Metal-›Fan‹ gewichtbar ist, indem er außer dem Musikkonsum keine weiteren Codes internalisiert (Singer/Levine/Jou 1993, 327) – worauf sich ein großer Teil der

Verkaufserfolge von Metal-Tonträgern stützen dürfte. Mit anderen Worten, die Szene, die subkulturelle Figuration, verfügt sowohl über eine Drop-Out- wie eine Opt-In-Option, aber beide stehen sich scharf abgegrenzt gegenüber:

»Heavy metal or no metal at all whimps and posers leave the hall/ heavy metal or no metal at all whimps and posers go on get out/ leave the hall/ now the world must listen to our decree/ we don't turn down for anyone we do just what we please/ got to make it louder, all men play on ten/ if you're not into metal, you are not my friend«(*Metal Warriors (Brothers Of Metal, Part One*), The Triumph Of Steel, Manowar, 1992)

The End – What's it all about

»you're a weekend warrior when you're one of the crowd/ but it's over, just look at you now... « (Weekend Warrior, Fear Of The Dark, Iron Maiden, 1992)

Die Zugangsschwellen für Außenstehende sind im Heavy Metal recht hoch: ohne die Gesamtheit des Codes zu internalisieren, ist es kaum möglich, vollen Zugang zu erlangen. Was jedoch nicht notwendig ist, ist die Bezugnahme auf eine konkrete Ideologie oder bestimmte Wert- und Normenkomplexe. Der Code verweist nicht auf eine tiefere Bedeutung. Metal hat keine Botschaft. Legt man die Ideologiekriterien Watzlawicks an, die fordern, Ideologien müssten grundlegend, allumfassend und wirklichkeitskonstitutiv sein, so passt Heavy Metal eindeutig nicht in diese Definition; er erfüllt jedoch das Kriterium der affektgeladenen Massenbewegung (Watzlawick 2002, 192f.).◂**23** Das bedeutet nicht, dass er keine Botschaft haben kann, ganz im Gegenteil: Heavy Metal lässt sich beliebig ideologisch aufladen, kann also als Trägermedium für ideologisch-politische Inhalte jeder Couleur dienen, seien das nun linksgerichtete oder linksradikale, eskapistische, gesellschaftskritische,◂**24** christliche oder satanistisch-okkulte, ökologische,◂**25** oder auch antimodernistische oder rechtsradikale.◂**26** Um das obige Beispiel noch einmal aufzugreifen: Im Gegensatz zu Punk etablierte sich Heavy Metal in der Sowjetunion bereits Anfang der 1980er stabil (Troitsky 1989, 110), und auch im realsozialistischen Siebenbürgen gab es eine Metal-Szene, deren unveränderte Botschaften nach dem Systemwechsel eine andere ideologische Konnotation annahmen.◂**27** Ähnlich funktioniert die symbolische Aufladung von Heavy Metal als durchweg satanistisch in islamischen Staaten (Levine 2009, 572). Damit ist zugleich auch gesagt, dass Metal-Inhalte keine sofort identifizierbare ideologische Konnotation tragen und damit von Szenefremden zwar als Heavy Metal erkannt werden, aber nicht ein-

deutig normativ eingeordnet werden können, was zu beständiger Irritation führt. Tritt das als Integrationshindernis in breitere Schichten der Populärkultur bereits hemmend auf, so verbindet sich damit noch das Problem des Kontextes. Anders als ideologisch verankerte Elemente ergeben die Elemente des Metal-Codes nur als Ganzes eine funktionierende Konstruktion, indem sie in einen wechselseitig aufeinander verweisenden Gesamtzusammenhang treten. Dieses Gesamte ist relativ stabil und von außen eindeutig erkennbar; werden jedoch Einzelelemente aus diesem Zusammenhang gelöst, so verlieren sie ihre Funktion und sind damit wieder das, was sie zuvor waren: Kontingente kulturelle Äußerungen, die zwar einzeln für sich rezipiert werden können, aber ohne damit noch Heavy Metal zu signalisieren. Wenn ein Besucher der Love Parade der Kamera die ›Horns‹ zeigt (Tagesssschau, 25.07.2010), Motive aus der Bildsprache des Heavy Metal auf über große Bekleidungsketten vertriebene T-Shirts gedruckt werden, Metal-Scores zu erfolgreichen Kinofilmen außergewöhnliche Verkaufszahlen erreichen,◂28 so ist diesen Phänomenen eins gemeinsam: Der Konsument, der kein Metal-Fan ist, realisiert sie nicht als Metal-Äußerungen; seine Identitätskonstruktion wird nicht durch Metal-Elemente angereichert.

Heya
(pandemonium, In Legend, 2010)

Take up the fight for your personal aim
go get possession of the ball in your game
the people's living's anyway not the same
so get yourself back in the ring!
(...)
come on –
don't call it your dream
but make it your life!

Das vermeintlich rebellische Szenephänomen ist aus dieser Perspektive eine Stärkung der makrokulturellen Ebene und damit paradox in sich selbst. Es spiegelt die paradoxe Struktur des kollektiven Individualismus in sich wider und reproduziert sie zugleich; indem es die größere Figuration hierdurch jedoch stärkt statt schwächt, hebt es sie auf einer höheren Ebene dennoch wieder auf und funktioniert so widerspruchsfrei. Funktional gesehen ist das Affektentladungssystem Heavy Metal nützlich, als es seine Partizipienten für ihre Rollen in der Welt außerhalb des Heavy Metal Universe stabilisiert (Bostic et al. 2003, 61); es weist ihnen jedoch keine davon unabhängige Gegenrolle zu. Betrachtet man eine Identitätsbildung als Metal-Fan tatsächlich als Herausbildung eines revolutionären (Teil-) Bewusstseins, so muss man konstatieren, dass aufgrund der Parameter, die Code und Diskurs setzen, die Struktur dieser Identitätskonstruktion das Heavy Metal Universe zu stark restringiert, um tatsächlich ein revolutionäres Potential zu erhalten – oder ihm auch nur die Möglichkeit zu geben, die Populärkultur wirksam zu beeinflussen. Heavy Metal ist insofern ›the revolution to

end all revolutions‹, als seine institutionalisierte Pararevolutionarität wirksam alle tatsächlich umstürzlerischen Impulse kanalisiert und kompensiert. Kurz, Metal-Fans können arbeiten, weil sie Platten kaufen; sie können im Heavy Metal-Universe all die Affekte entladen, die ihnen außerhalb dessen aufgebürdet werden.

»and now you do what they told you/ and now you do what they told you/ and now you do what they told you« (*Killing In The Name*, Rage Against The Machine, Rage Against The Machine 1992)

Anmerkungen

01► Die von Arnett offensichtlich nicht in den Blick genommenen Limitationen seiner Untersuchung lassen eine solch pauschale Zuschreibung jedoch nicht zu: Siehe Endnote 3.

02► Hier wie im Folgenden verwende ich in zusammengesetzen Begriffen statt Heavy Metal nur die Kurzform Metal.

03► S. dazu auch den Beitrag von Eckel in diesem Band.

04► S. dazu auch den Beitrag von Zuch in diesem Band.

05► S. dazu auch den Beitrag von Elflein in diesem Band.

06► S. dazu auch den Beitrag von Kosic in diesem Band.

07► S. dazu auch den Beitrag von Eckel in diesem Band.

08► S. dazu auch die Beiträge von Richard/Grünwald u. Wagenknecht in diesem Band.

09► Die tatsächliche praktische Herstellung des Phänomens Heavy Metal stellt zwar eine Art *bricolage* dar, das gilt aber nicht für den Code selbst, den ich mit der die konturlose Materie individuierenden forma nach Aquinas gleichgesetzt sehe (Aquin 2008, 13).

10► S. dazu auch den Beitrag von Krumm in diesem Band.

11► So zum Beispiel in der Diskussion darüber, ob deren Musik unter dem Genre Heavy Metal verortet werden kann, was Motörhead selbst zwar beständig abstreiten, aber dennoch Usus ist. Vgl. Christe 2004, 30, 41; [http://en.wikipedia.org/wiki/Overkill_%28album%29], [http://de.wikipedia.org/wiki/Overkill_%28Album%29], http://fr.wikipedia.org/wiki/Overkill_%28Mot%C3%B6rhead%29], [http://it.wikipedia.org/wiki/Overkill_%28album_Mot%C3%B6rhead%29] ; letzter Abruf aller Quellen: 18.07.2010.

12► S. dazu auch den Beitrag von Salmhofer in diesem Band.

13► Hier verstanden im soziologischen Sinn als Nichtbefolgung gesellschaftlicher Normen.

14► So z.B. Arnett 199; Asbridge/Tanner/Wortley. 2008; Bostic et al. 2003; Janssen et al. 1999; Singer/Levine/Jou 1993.

15► S. für das kulturelle Kapital des Heavy Metals auch den Beitrag von Heinisch in diesem Band.

16► Hierzu passt auch die Graduierung der Erzeugung von Authenzität im Live-Erlebnis: Den höchsten Grad von Authentizität produzieren und genießen diejenigen, die das Gedränge in den ersten Reihen oder das Mêlée im Moshpit durchgehen und das mit körperlich eingeschriebenen Spuren in Form von Blessuren, Schweiß, Erschöpfung dokumentieren können, die zumindest für eine Weile permanent sind. Sie waren stärker dabei als die, die aus den ruhigen hinteren Reihen zusahen, und können daraus andere Ansprüche ableiten.

17► Es gibt kein Metal-Begräbnis; auch keine anderweitigen korrespondierenden Formen der Totenehrung, der Memoria, nichts, was dem schon klischeehaften New-Orleans-Jazz-Trauerzug gliche. Obwohl die Szene global akzeptierte Codes hervorgebracht hat, die Verhalten, Kleidung und anderes regeln, ist ein Trauerritus nicht vorgesehen. Damit korrespondiert, dass weder den verstorbenen Ikonen in einer kollektiv akzeptierten Form gedacht werden kann – weder Cliff Burton noch Randy Rhoads ist eine »letzte Metal-Ehre« zuteil geworden, und, zieht man jüngere Beispiele heran, auch Ronnie James Dio, Peter Steele und Paul Gray nicht – noch, dass es eine gruppeninterne Form gäbe, verstorbene Metal-Fans zu Grabe zu tragen, die eine kollektiv verbindende, sinnstiftende Normierung aufweist. In einer musikzentrierten Szene verblüfft hierbei auch, dass es nicht einmal einen ›klassischen‹ Song gibt, den man zu solchen Anlässen spielte und an den sich entsprechende Ritualisierungen ankristallisieren könnten.

18► Das gilt besonders für die Instrumentalbesetzung der Bands. So muss sich die Formation Van Canto, die mit Ausnahme des Schlagzeugs rein vokal arbeitet, beständig mit Vorwürfen auseinandersetzen, was sie produziere, sei kein Heavy Metal, obwohl alle anderen anlegbaren Kriterien wie auch die Selbstdefinition der Band darauf zutreffen. Ähnliche Kontroversen gab es in den frühen 2000ern um die finnische Band Apocalyptica, die – wiederum mit Ausnahme des Schlagzeugs – ausschließlich klassische Saiteninstrumente spielt. Die noch sehr junge Formation In Legend, die zugunsten eines elektrisch verstärkten Klaviers auf Gitarren verzichtet, stellt ihr musikalisches Schaffen diesen Konstellationen entsprechend unter die Devise»No Guts No Glory!« (2010, Backcover).

19► Beispiele wären Load (1996) und Reload (Metallica, 1996, 1997), Cryptic Writings und Risk (Megadeth 1997, 1999), Endorama (Kreator, 1999), Judas Christ und Prey (Tiamat, 2002, 2003), Believe In Nothing (Paradise Lost, 2001), Chameleon (Helloween, 1993), Crawl To China (Tourniquet, 1997) – mehr ließen sich problemlos finden. Hier sind die Vorwürfe zumeist in mangelnder Heavyness begründet

20► S. auch den Beitrag von Scheller in diesem Band.

21► So bei Arnett 1991 (88-90, 96), 1996 (1-5, 19-22, 35-39, 73-76, 91-95, 111-115, 151-154); bei Janssen 1999 (154); bei Selfhout et al. 2008 (S. 436-38, 445); stark bei Asbridge/Tanner/Wortley 2008.

22► Das gilt zumindest für die Anfangsphase der Bewegung in den späten 1970ern. Diese

relativ kurze, aber außerordentlich intensive (und auch entsprechend stark rezipierte) Phase legte ein Muster fest, das auch weiterhin zumindest als gültig beansprucht werden kann, auch wenn ihm keine unterliegenden Realisierungen mehr entsprechen. Selbst für die amerikanischen Punkbands der 1990er (Green Day, The Offspring, Lagwagon, Millencolin, Satanic Surfers usw...), bei denen und deren Fans eine entsprechende ideologische Fundierung nicht mehr unbedingt angenommen werden kann, gilt, dass aufgrund einer formalen Internalisierung des Punk-Codes automatisch angenommen wird, damit sei auch die in den 1970ern unterliegende ideologische Ebene notwendig verknüpft, so dass sie als gegeben angesehen wird, selbst wenn das nicht der Fall ist. Eine ideologisch fundierte Bewegung kann sich also zu einer formal charakterisierten entwickeln; ob der andere Fall möglich ist, würde ich bezweifeln.

23► Hier deutet sich meines Erachtens an, worin eines der größten Probleme der Metal-Rezeption besteht: Die affektgeladene Massenbewegung wird offensichtlich oftmals mit der ideologischen Bewegung verwechselt, eine notwendige Bedingung hier mithin zur hinreichenden hypostasiert, was einen Rattenschwanz von Fehlinterpretationen nach sich zieht. Versucht man, Heavy Metal als Ideologie zu deuten, verfängt man sich unweigerlich in einem Dickicht von Paradoxien.

24► S. auch den Beitrag von Kleiner / Anastasiadis in diesem Band.

25► S. auch den Beitrag von Pöhlmann in diesem Band.

26► S. auch den Beitrag von Leichsenring in diesem Band.

27► S. auch den Beitrag von Horváth in diesem Band.

28► S. auch den Beitrag von Krautkrämer/Petri in diesem Band.

Bibliografie

Adorno, Theodor W. (1963) Television and the Patterns of Mass Culture. In: Mass Culture. The Popular Arts In America. Hg v. Bernard Rosenberg/ David Manning White. Clencoe, Illinois: Free Press, S. 474-488.

Adorno, Theodor W. (1965) Der wunderliche Realist. In: Noten zur Literatur III. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 83-108.

Adorno, Theodor W. (1973) Ästhetische Theorie. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W. (1996) Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max (1984) Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: Theodor W. Adorno/ Max Horkheimer (1984) Dialektik der Aufklärung. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 141-191.

Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max (2006 [1947; 1944]): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M.: Fischer

Ahlkvist, Jarl A. (1999) Music and Cultural Analysis in the Classroom: Introducing Sociology through Heavy Metal. In: Teaching Sociology, 27/2, S. 126-144.

Aldis, Neil/ Sherry, James (2006) Heavy Metal Thunder: Album Covers that Rocked the World. London: Mitchell Beazley.

Altenmüller, Eckart (2006) Hirnphysiologische Grundlagen des Übens [Neurophysiological foundations of practising]. In: Mahlert, Ulrich (Hg.) Handbuch Üben. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, S. 47-66.

Altenmüller, Eckart/ Jabusch, H. C. (2008) Musiker-Medizin. In: Herbert Bruhn/ Reinhard Kopiez/ Andreas C. Lehmann (Hg.) Musikpsychologie - Das neue Handbuch. Reinbek: Rowohlt-Verlag, S. 374-389.

Ambrose, Joe (2001) The Violent World of Moshpit Culture. Berlin: Bosworth.

Anastasiadis, Mario/ Kleiner, Marcus S. (2011) Politik der Härte! Eine Popkulturgeschichte des politischen Heavy Metal (i. Vbr.).

Anderson, Benedict (1991) Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso.

Anderson, John R. (2007) Kognitive Psychologie (6. Auflage). Berlin/Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.

Androutsopoulos, Jannis K. (2001) Textsorten und Fankulturen. In: Fix, Ulla/ Klein, Josef / Habscheid, Stephan (Hg.) Kulturspezifik von Textsorten. Tübingen: Stauffenburg, S. 33-50.

Androutsopoulos, Jannis K. (2004) Typography as a Resource of Media Style: Cases from Music Youth Culture. In: Mastoridis, Klimis (Hg.) Proceedings of the 1st International Conference on Typography and Visual Communication. Thessaloniki: University of Macedonia Press, S. 381-392.

Ankersmit, Frank R. (1996) Die postmoderne ›Privatisierung‹ der Vergangenheit. In: V. Herta Nagl-Docekal (Hg.) Der Sinn des Historischen. Geschichtsphilosophische Debatten. Frankfurt/M.: Fischer, S. 201-234.

Appen, Ralf v./ Doehring, André (2000) Kanonisierung in der Pop-/Rockmusik – oder: Warum Sgt. Pepper? Zur ästhetischen Beurteilung von Pop-/Rock-LPs in 100er Listen. In: H. Rösing/ T. Phleps (Hg.) Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Karben: Coda, S. 229-249.

Aquin, Thomas v. (2008) De ente et essentia. Das Seiende und das Wesen. Lateinisch/ Deutsch. Hg., übers. u. komm. v. Beeretz. Franz L. Stuttgart: Reclam. [3. Auflage]

Arnett, Jeffrey J. (1991) Adolescents and Heavy Metal Music: From the Mouths of Metalheads. In: Youth History, 23, S. 76-98.

Arnett, Jeffrey J. (1996) Metalheads. Heavy Metal Music and Adolescent Alienation. Boulder (Colorado)/ Oxford: WestView Press.

Asbridge, Mark/Tanner, Julian/Wortley, Sott (2008) Our Favorite Melodies: Musica-Consumption and Teenage Llifestyles. In: British Journal of Sociology, 59/1, S. 117-144.

Asselineau, Roger (1980) The Transcendentalist Constant in American Literature. New York: New York University Press.

Assmann, Aleida (1997) Gedächtnis, Erinnerung. In: Handbuch der Geschichtsdidaktik. Klaus Bergmann (Hg.). Seelze-Velber: Kallmeyer, S. 33-37. [5. Auflage]

Assmann, Jan (1997) Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck.

Atkinson, Brooks (Hg.) (1940) The Selected Works of Ralph Waldo Emerson. New York: Random House.

Baacke, Dieter (1987) Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung. Weinheim/ München: Juventa Verlag.

Bachmann, Cordula (2008) Kleidung und Geschlecht. Ethnographische Erkundungen einer Alltagspraxis. Bielefeld: Transcript.

Bangs, Lester (1970) Black Sabbath, Black Sabbath. In: Rolling Stone, 17. September 1970 [http://www.rollingstone.com/music/reviews/album/2747/21207]; letzter Abruf 28.01.2011).

Bangs, Lester (1971) Black Sabbath, Masters Of Reality. In: Rolling Stone, 25. November 1971 [http://www.rollingstone.com/music/reviews/album/2747/21209]; letzter Abruf 28.01.2011).

Bangs, Lester (1979) Heavy Metal. In: Rolling Stone Bildgeschichte der Rockmusik. Bd. 2. Hg. v. Jim Miller. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 293-300.

Barker, Eileen (2004) The Church Without and the God Within: Religiosity and/or Spirituality. In: Religiosity and/or Spirituality? Religion and Patterns of Social Transformation. Hg. v. Jerolimov Marinovic/ Sinisa Zrinscak/ Irena Borowik: Zagreb: IDIZ, S. 23-47.

Barron, Lee/ Inglis, Ian (2009) Scary Movies, Scary Music: Uses and Unities of Heavy Metal in the Contemporary Horror Film. In: Philip Hayward (Hg.) Terror tracks: music, sound and horror cinema. London: Equinox, S. 186-197.

Barthes, Roland (1964) Mythen des Alltags. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Barthes, Roland (1974): Die Lust am Text. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Barthes, Roland (1985 [1967]) Die Sprache der Mode. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bataille, George (1979) Der heilige Eros, Berlin: Ullstein.

Bate, Jonathan (2000) Foreword. In: Laurence Coupe (Hg.) The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism. London: Routledge, S. xvii-xvi.

Baudrillard, Jean (1988): Die Simulation. In: Wolfgang Welsch (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim: VCH, S. 153-162.

Beck, Ulrich/ Giddens, Anthony/ Lash, Scott (1996) Reflexive Modernisierung: Eine Kontroverse. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Behne, Klaus-Ernst (1994) ›Blicken Sie auf die Pianisten?!‹ - Zur bildbeeinflußten Beurteilung von Klaviermusik im Fernsehen (1990). In: Gehört. Gedacht. Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik. Regensburg: ConBrio, S. 9-22.

Behringer, Wolfgang (2010) Hexen und Hexenprozesse in Deutschland [1988]. München: dtv.

Benadon, Fernando/ Gioia, Ted (2009) How Hooker Found his Boogie: A Rhythmic Analysis of a Classic Groove. In: Popular Music 28/1, S. 19-32.

Benjamin, Walter (1982) Gesammelte Schriften/ 5. [Das Passagen-Werk]1. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Benjamin, Walter (1991a)[1977/1936] Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Walter Benjamin, Gesammelte Schriften. Band I.2, hg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp , S. 471-508 .

Benjamin, Walter (1991b) Gesammelte Schriften. Band II.2, hg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bennet, Andy (2001) Heavy Metal. In: Cultures of Popular Music. Issues in Cultural and Media Studies. Hg. v. Stuart Allan. Philadephia: Buckingham, S. 42-57.

Bennet, Andy (2005) Culture and Everyday Life. London: Sage Publ.

Bentz van den Berg, Roel (1999) Die Luftgitarre. Bowie, Springsteen und all die anderen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Berger, Harris M. (2004) Horizons of Melody and the Problem of Self. In: Harris M. Berger / Giovanna P. Del Negro (Hg.) Identity and Everyday Life. Middletown: Wesleyan University Press, S. 43-88.

Bergmann, Jörg/ Hahn, Alois/ Luckmann, Thomas (Hg.) (1993) Religion und Kultur. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 33/1993, Opladen: Westdt. Verlag.

Berlyne, Daniel E. (1996) Experimentelle Ästhetik. In: Lexikon der Psychologie. Hg. v. Wilhelm Arnold, Hans Jürgen Eysenck/ Richard Meili. Augsburg: Bechtermünz Verlag, S. 544-547.

Bialostocki, Jan (1979) Skizze zu einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln: Dumont, S. 15-63.

Bielefeld, Christian/Dahmen, Ulrich/Grossmann, Rolf (Hg.) (2009): Popmusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft. Bielefeld: transcript.

Binas, Susanne (1991) Rockmusik – kulturelles Medium Jugendlicher. Eine Untersuchung zur Praxis und Theorie kultureller Formen im Symbolsystem von Rockmusik. Phil. Diss. Berlin, Humboldt-Universität.

Binelli, Mark (2009) Der Vampir vom Sunset Strip. In: Rolling Stone, Dezember 2009, S. 58-63.

Bohrer, Karl-Heinz/Scheel, Kurt (Hg.)(1998) Merkur - Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Sonderheft: Postmoderne. Eine Bilanz. Nr. 594/595, Heft 9/10.

Bollenbeck, Georg (2007): Eine Geschichte der Kulturkritik: Von Rousseau bis Günther Anders. München: Beck'sche Reihe.

Bordo, Susan (1999) The Male Body. New York: Farrar, Stras and Giroux, .

Bostic, Jeff Q. et al. (2003) From Alice Cooper to Marylin Manson. The Significance of Adolescent Antiheroes. In: Academic Psychiatry, 27/1, S. 54-62.

Breitenborn, Uwe (2010) Bombenhagel und Eiserner Vorhang. Heavy-Metal-Subkultur im Staatsradio. In: Trültzsch, Sascha/ Wilke, Thomas (Hg.) Heißer Sommer – Coole Beats. Zur populären Musik und ihren medialen Repräsentationen in der DDR. Frankfurt/M.: Fritz Lang, S. 105-118.

Brennecke, Ernst (2001) Der Teufel in der Musik – diabolus in musica. In: Wo man vom Teufel spricht. Wahre Geschichte eines Widerlings. Hg. v. Torkild Hinrichsen. Husum: Husum Druck- und Verl.-Ges., S. 53.

Breuer, Fritz (Hg.) (2010) Reflexive Grounded Theory. Wiesbaden: VS-Verlag.

Breyvogel, Wilfried (Hg.) (2005) Eine Einführung in Jugendkulturen. Veganismus und Tattoos. Wiesbaden: VS-Verlag.

Brugger, Walter (1976) Philosophisches Wörterbuch, Freiburg i.B/Basel/Wien: Herder.

Bruns, Herbert (2000) Kognitive Aspekte der Entwicklung von Rhythmus. In: Katharina Müller/ Gisa Aschersleben (Hg.) Rhythmus – ein interdisziplinäres Handbuch. Bern: Huber, S.227-244.

Brückner, Wolfgang (2008) Artikel ›Teufelliteratur‹. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 13, Lieferung 1. Berlin/New York: de Gruyter, Sp. 438-444.
Bubmann Peter/ Tischer, Rolf (1992) Spielarten populärer religiöser Musik. In: Peter u. Rolf Tischer (Hg.) Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit? Stuttgart: Quell, S. 16-28.
Buckley, Jonathan/ Ellingham, Mark (2003) Rough Guide: Rock. London: Rough Guides.
Buckley, Peter (Hg.) (2004) Rough Guide: Rock. Stuttgart: Metzler.
Buell, Lawrence (1995) The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture. Cambridge: Harvard University Press.
Buell, Lawrence (1998) Toxic Discourse. In: Critical Inquiry 24.3, 639-665.
Buell, Lawrence (2005) The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination. Malden: Blackwell.
Burkart, Roland (2002) Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umrisse einer interdisziplinären Sozialwissenschaft. Wien: Böhlau/UTB.
Burke, Edmund (1865) [1756] The Works of the Right Honourable Edmund Burke, Vol. 1. Boston: Little, Brown & Company.
Burke, Edmund (1989) Vom Erhabenen und Schönen. Hamburg: Meiner Verlag.
Burkert, Walter (1972) Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen, Berlin u.a.: de Gruyter.
Böhme, Hartmut (2006) Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
Böttger, Daniel (2006) Die dunkle Seite des Metal. In: Rock Hard 226 (2006), S. 22-24.
Calmbach, Marc (2007) More than Music. Einblicke in die Jugendkultur Hardcore. Bielefeld: Transcript.
Canetti, Elias (1980) Masse und Macht, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Carson, David (1996-1997) Carson, David – Zeichen der Zeit: David Carson – the end of print. Text: Lewis Blackwell. München u.a: Bangert Verlag
Certeau, Michel de (1988) Kunst des Handelns. Berlin: Merve.
Chaker, Sarah (2006) Krieg: Zentrales Inhaltsmoment im Black und Death Metal. In: Firme, Annemarie/Hocker, Ramona (Hg.) Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg. Bielefeld: transcript.
Christe, Ian (2005) Höllen-Lärm. Die komplette, schonungslose, einzigartige Geschichte des Heavy Metal. Höfen: Hannibal.
Christgau, Robert (1981) Christgau's Record Guide. Rock Albums of the '70s. New Haven/ New York: Ticknor & Fields.
Christie, Ian (2004) Sound of the Beast. The Complete Headbanging History of Heavy Metal. New York: itbooks (HarperCollins).

Clarke, John (1998) Stilschöpfung [1979]. In: Peter Kemper/ Thomas Langhoff/ Ulrich Sonnenschein (Hg.) ›but I like it‹. Jugendkultur und Popmusik. Stuttgart: Reclam, S. 375-376.

Claus-Bachmann, Martina (2000) Das Inferno der Hölle in einer eiserstarrten Welt. Heavy Metal-Kultur und buddhistische Leichenfeldbetrachtung. In: Musik und Unterricht, H. 58, S. 56-60.

Cole, Shaun (2000) ›Macho Man‹: Clones and the Development of a Masculine Stereotype. In: Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture, Volume 4, Number 2, May 2000 , S. 125-140.

Combs, James (1984) Polpop. Politics and Popular Culture in America. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.

Cook, Nicholas (2008) Beyond the notes. In: Nature 453, S. 1186-1187.

Cope, Andrew (2010) Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music. Farnham, Engl/Burlington, USA: Ashgate.

Corbett, John (1996) Free, Single, And Disintegrated – Die Lust des Hörens und das Objekt der Popmusik. In. Die Beute, H. 1, S. 74-89.

Cremer, Günter (1992) Die Subkultur der Rocker. Erscheinungsform und Selbstdarstellung. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft.

Custodis, Michael (2009) Klassische Musik heute. Eine Spurensuche in der Rockmusik. Bielefeld: Transcript.

Dalos, György (1986) Archipel Gulasch. Die Entstehung der demokratischen Opposition in Ungarn. Mit einem Dokumentenanhang. Bremen: Donat & Temmen Verlag.

Daniel, Ute (2006) Kompendium Kulturgeschichte. Theorie, Praxis, Schlüsselwörter. 5. Durchgesehene und ergänzte Auflage. Frankfurt/M.: Suhrkamp

Davidson, Jane W. (1993) Visual Perception of Performance Manner in the Movements of Solo Musicians. In: Psychology of Music 21, S. 103-113.

Davidson, Jane W. (2002) The solo performer's identity. In: Raymond A. R. Macdonald/ David J. Hargreaves/ Dorothy Miell (Hg.) Musical Identities. Oxford: Oxford University Press, S. 97-113.

Davidson, Jane W./ Correia, Jorge Salgado (2002) Body Movement. In: Richard Parncutt/ G. E. McPherson (Hg.) The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning. Oxford: Oxford University Press, S. 237-250.

Davis, Erik(2007) Deep Eco-Metal: Delve far enough into Heavy Metal, and you'll find Environmentalists. Slate Magazine. 13. November 2007. [http://www.slate.com/id/2177883/].

Daxelmüller, Christoph (1984) Artikel ›Exemplum‹. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 4. Berlin/New York: de Gruyter, Sp. 627-649.

DeCurtis, Anthony (Hg.) (2002) The Rolling Stone Album Guide. London: Virgin.

DeCurtis, Anthony/ Henke, James (Hg.) (1992) The Rolling Stone Album Guide. London: Virgin.

de Seife, Ethan (2007) This is Spinal Tap. London/New York: Wallflower Press

Dean, Roger (1975) Views. Limpfield: Dragon's World.
Dean, Roger/ Dean, Martyn (1984) Magnetic Storm. Limpfield: Dragon's World.
Dean, Roger/ Howells, David (Hg.) (1982) The Album Cover Album 2. Zürich: Ed. Olms
Dean, Roger/ Howells, David (Hg.) (1984) The Album Cover Album 3. Zürich: Ed. Olms
Dean, Roger/ Howells, David (Hg.) (1987) The Album Cover Album 4. Zürich: Ed. Olms
Dean, Roger/ Thorgerson, Storm (Hg.) (1980) The Album Cover Album. Zürich: Ed. Olms.
Dean, Roger/ Thorgerson, Storm/ Grierson, Nigel (Hg.) (1989) The Album Cover Album 5. Zürich: Ed. Olms
Dean, Roger/ Thorgerson, Storm/ Oliver, Vaughan (Hg.) (1992) The Album Cover Album 6. Zürich: Ed. Olms
Debord, Guy (1996) Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin: Edition Tiamat.
Dehyle, Donna (1998) From Break Dancing to Heavy Metal: Navajo Youth, Resistance, and Identity. In: Youth & Society, 30/3, S. 2-3.1
Dewe, Bernd/ Scherr, Albert (1995) Jugendkulturen, Lebenskonstruktionen und soziale Deutungsmuster. In: Wilfried Ferchhoff/ Uwe Sander/ Ralf Vollbrecht (Hg.) Jugendkulturen-Faszination und Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten. Weinheim, München: Juventa, S. 133-145.
Diaz-Bone, Rainer (2002) Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie. Opladen: Leske + Budrich.
Dornbusch, Christian/ Killguss, Hans-Peter (2005) Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus. Hamburg/Münster: Unrast Verlag. [3. korr. Auflage. zit als Dornbusch/ Killguss (2007)]
Drascek, Daniel/ Frenschkowski, Marco (2008) Artikel ›Teufel‹. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 13, Lieferung 1. Berlin/New York: de Gruyter, Sp. 383-413.
Drescher, Thomas (1996): »Virtuosissima Conversazione«. Konstituenten des solistischen Violinspiels gegen Ende des 17. Jahrhunderts. In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 1996, 20, S. 41-59.
Dubois, Jean/ Mitterand, Henri/ Dauzat, Albert (Hg.) (1993) dictionnaire étymologique et histoire du français, Paris: Larousse.
Durkheim, Emile (1994) Die elementaren Formen religiösen Lebens, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Duss, Carolin (2008) Kultur à la Clifford Geertz. Der Ethnologe als Autor, kritische Analyse des Interpretativen Ansatzes. Essay. Norderstedt: Grin Verlag für akademische Texte.
Dörner, Andreas (2001) Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Dürrschmidt, Jörg (2006) Roland Robertson: Kultur im Spannungsfeld der Glokalisierung. In: (Hg.) Stephan Moebius/Dirk Quadflieg Kultur. Theorien der Gegenwart. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 519-530.

Eagleton, Terry (2001) Was ist Kultur. München: C.H.Beck.
Eagly, Alice H./ Chaiken, Shelly (1993) The Psychology of Attitudes. San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich.
Eckhorst, Tim (2008) Metall macht Musik. Chemnitz: The Next Art Verlag
Eco, Umberto (1984): Nachschrift zum ›Namen der Rose‹. München: dtv
Eickelpasch, Claudia/ Rademacher, Rolf (2004) Identität. Bielefeld: Transcript Verlag.
Ekeroth, Daniel (2007) Swedish Death Metal. Brooklyn: Bazillion Points Books.
Elflein, Dietmar (2009) Mostly tha Voice? Zum Verhältnis von Beat, Sound und Stimme im HipHop. In: Fernand Hörner/ Oliver Kautny (Hg.) Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens. Bielefeld: transcript, S. 171-196.
Elflein, Dietmar (2010) Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal. Bielefeld: transcript.
Eliade, Mircea (1990) Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Elias, Norbert (1978) Was ist Soziologie? (3.Auflage). München: Juventa.
Elias, Norbert/ Scotson, John L. (1993) Etablierte und Außenseiter. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Emerson, Ralph Waldo (1940 [1836]) Nature. In: Atkinson 1940, S. 3-42.
Emerson, Ralph Waldo (1940 [1848]) Self-Reliance. In: Atkinson 1940, S. 145-169.
Erll,Astrid/ Nünning, Ansgar (Hg.) (2004) Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität-Historizität-Kulturspezifität. Berlin: De Gruyter.
Faulstich, Werner (1994) Niedergang der Rockkultur? Chronologie eines Jahrzehnts. In: Werner Faulstich/ Gerhard Schäffner (Hg.) Die Rockmusik der 80er Jahre. 4. Lüneburger Kolloqium zur Medienwissenschaft. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, S. 7-15.
Ferchhoff, Wilfried (2007) Jugend- und Jugendkulturen im 21. Jahrhundert. Lebensformen und Lebensstile. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
Ferro, Marc (1977) Der Film als ›Gegenanalyse‹ der Gesellschaft. In: Claudia Honegger/ Marc Bloch/ Fernand et al. (Hg.) Schrift und Materie der Geschichte. Vorschläge zur systematischen Aneignung historischer Prozesse. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 247-271.
Fischer, Ernst Peter (1997) Das Schöne und das Biest. Ästhetische Momente in der Wissenschaft. München: Piper.
Fischer, Holger (1999) Eine kleine Geschichte Ungarns. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Fiske, John (2001) Die populäre Ökonomie. In: Rainer Winter und Lothar Mikos (Hg.): Die Fabrikation des Populären. Der John Fiske-Reader. Unter Mitarbeit von Thomas Hartl. Bielefeld: Transcript-Verl. (Cultural studies, 1), S. 111–137.
Fletcher, Angus (2004) A New Theory for American Poetry: Democracy, the Environment, and the Future of Imagination. Cambridge: Harvard University Press.

Floeckher, Richard J. (2009) Fuck Euphemisms. How Heavy Metal Lyrics Speak the Truth About War. In: Niall W. R. Scott/ Imke Von Helden (Hg.) The Metal Void. First Gatherings. Oxford: Inter-Disciplinary Press, S. 233-241.

Forster, Jason (2008) Commodified Evil's Wayward Children. Black Metal and Death Metal as Purveyors of an Alternative Form of Modern Escapism. Saarbrücken: VDM.

Foucault, Michel (1993): Technologien des Selbst. In: Luther H. Martin (Hg.): Technologien des Selbst. Frankfurt/M.: Fischer, S. 24-62.

Foucault, Michel (2000) Die Gouvernementalität. In: Krasmann, Susanne/ Lemke, Thomas/ Bröckling, Ulrich (Hg.): Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 41-67.

Foucault, Michel (2001) Subjekt und Macht. In: Ders.: Schriften in vier Bänden, Frankfurt/M.: Suhrkamp, Band 4, S. 255-279:

Fournier, Pascal (2001) Der Teufelsvirtuose. Eine kulturhistorische Spurensuche. Freiburg im Breisgau: Rombach.

Francois, Etienne/ Schulze, Hagen (Hg.) (2001) Deutsche Erinnerungsorte. Band 2, München: Beck.

Frith, Simon (1983) Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock. London: Constable.

Frith, Simon (2004) Towards an aesthetic of popular music. In: ders. (Hg.) Music and Identity. London: Routledge, S. 32-47.

Fuchs, Alexander/ Majewski, Carsten (2000) Black Metal. Musiksoziologische Analyse der Darstellungsformen und -inhalte einer Subkultur. Diplomarbeit: Universität Magdeburg.

Fuchs, Martin/ Berg, Eberhard (1993) Phänomenologie der Differenz. Reflexionsstufen ethnographischer Repräsentation. In: Dies., Kultur soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation. Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 11-.63.

Gamillscheg, Emil (1997) Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache (2. Auflage), Band 2. Heidelberg: Winter.

Gamper, Michael (2006) Der Virtuose und das Publikum. In: von Arburg, Hans Georg (Hg.) Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne: Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 60-82.

Garofalo, Reebee (1996) Rockin' out. Popular music in the USA, Boston u.a.: Allyn and Bacon.

Gebauer, Gunter/ Wulf, Christoph (1998) Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Geertz, Clifford (1983) Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M: Suhrkamp.

Geider, Thomas (2009) Artikel ›Trickster‹. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 13, Lieferung 2. Berlin/New York: de Gruyter, Sp. 913-918.

Genette, Gérard (2001) Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Giannone, Antonella (2005) Kleidung als Zeichen. Ihre Funktionen im Alltag und ihre Rolle im Film westlicher Gesellschaften. Eine kultursemiotische Abhandlung. Berlin: Weidler Buchverlag.

Giddens, Anthony (1993) Tradition in der post-traditionalen Gesellschaft. In: Soziale Welt 44, S. 445-485.

Gill, Andy (1990) »This Much Talent.« In: Q, Nr. 49, S. 18-21.

Giulianotti, Richard/ Robertson, Roland (2004) The Globalization of Football: A Study in the Glocalization of the ›Serious Life‹. In: The British Journal of Sociology 55/4, S. 545-568.

Glaser, Barney G./ Strauss, Anselm S. (2008): Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung. Bern: Huber.

Glasper, Ian (2004) Burning Britain. The History of UK Punk 1980-1984. Norfolk: Cherry Red Books.

Glasper, Ian (2006). The Day the Country Died. A History of Anarcho Punk 1980-1984. London: Cherry Red Books.

Glasper, Ian (2009): Trapped in a Scene. UK Hardcore 1985-1989. London: Cherry Red Books.

Glotfelty, Cheryll (1996) Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. In: Cheryll Glotfelty/ Harold Fromm (Hg.) The Ecocriticism Reader. Athens: The University of Georgia Press. S. xv-xxxvii.

Goodman, Nelson (1995) Weisen der Welterzeugung. Frankfurt /M. : Suhrkamp.

Gowensmith, William N./ Bloom, Larry J. (1997) The Effects of Heavy Metal Music on Arousal and Anger. In: Journal of Music Therapy, 34/1, S. 33-45.

Grasskamp, Walter (1998): Ist die Moderne eine Epoche? In: Merkur - Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Sonderheft: Postmoderne. Eine Bilanz. Nr. 594/595, Heft 9/10, S.840 -851

Griffiths, Noola K. (2008) The Effect of Concert Dress and Physical Appearance on Perceptions of Female Solo Performers. In: Musicae Scientiae 12,2, S. 273-290.

Grimminger, Rolf (1993) Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur in der Moderne. Studieneinheit 1. In: Deutsches Institut für Fernstudien (Hg.): Funkkolleg Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Tübingen: Beltz, S. 4-47.

Groebner, Valentin (2008) Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen. München: C.H. Beck.

Gross, Robert (1990) Heavy Metal Music. A New Subculture. In: American Society. Journal of Popular Culture 24, 1, 1990, S. 119-130.

Grünwald, Jan (2008) Apokalyptische Jungs – Formen von Männlichkeit auf MySpace. In: Richard, Birgit/Ruhl, Alexander (Hg.): Konsumguerilla – Widerstand gegen Massenkultur? Campus Verlag, Frankfurt/M., S. 169-183.

Grünwald, Jan et al. (2010) Flickernde Jugend – rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0. Frankfurt/M.: Campus.

Guglielmi, Federico (1987) Der Teufel in der Rockmusik. In: Anna Maria Crispino/ Fabio Giovannini/ Marco Zatterin (Hg.) Das Buch vom Teufel. Geschichte – Kult – Erscheinungsformen. Frankfurt/M.: Eichborn, S. 116.

Gumbrecht, Hans Ulrich (1998) Präsenz, Gelassenheit – über Lacan. In: Merkur - Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Sonderheft: Postmoderne. Eine Bilanz. Nr. 594/595, Heft 9/10, S.808 -825.

Gurk, Christoph (1996): Wem gehört die Popmusik? Die Kulturindustriethese unter den Bedingungen postmoderner Ökonomie. In: Tom Holert/ Mark Terkessides (Hg.): Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin: Ed. ID-Archiv, S. 20-40.

Gutmann, Hans-Martin (1995) Die tödlichen Spiele der Erwachsenen. Moderne Opfermythen in Religion, Politik und Kultur, Freiburg i.B.: Herder.

Göttlich, Udo/ Gebhardt, Winfried/ Albrecht, Clemens (Hg.) (2010) Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies. Köln: Herbert von Halem.

Halbwachs, Maurice (1985 [1925]) Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Halbwachs, Maurice (1991[1950]) Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Hall, Stuart (1980) Cultural Studies: Two Paradigms. In: Media, Culture & Society, 2, S. 57-72.

Hall, Stuart (1981) Notes on Deconstructing ›The Popular‹. In: Samuel, Raphael (Hg.) People's History and Socialist Theory. London: Routledge, S. 227-240.

Hall, Stuart (2003): The Work of Representation. In: ders. (Hg.): Representation. Cultural Representations and Signifying Practices. London: Sage Publ., S.13-74

Halnon, Karen B. (2006) Heavy Metal Carnival and Dis-alienation: The Politics of Grotesque Realism. In: Symbolic Interaction. Official journal of the Society for the Study of Symbolic Interaction, 29/1, S. 33-48

Hammerstein, Rudolf (1974) Diabolus in Musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter (= Neue Heidelberger Studen zur Musikwissenschaft 6). Bern/München: Francke.

Hargreaves, David J./ Marshall, Nigel A./ North, Adrian C. (2003) Music Education in the Twenty-First Century: A Psychological Perspective. In: British Journal of Music Education 20,2, S. 147-163.

Harris, Keith (2000) Roots? The Relationship between the Global and the Local within the Extreme Metal Scene. In: Popular Music 19/1, S. 13-30.

Harrison, Jane Ellen (1947) Ancient Art and Ritual. Boston MA: Indypublish.

Hartewig, Karin (2004) Botschaften auf der Haut der Geächteten. Die Tätowierungen von Strafgefangenen in Fotografien der Staatssicherheit. In: Hartewig, Karin/ Lüdtke, Alf (Hg.) Die

DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im andern deutschen Staat. Berlin: Wallstein, S. 125-144.

Hartley, John (2007) Television as Transmodern Teaching. In: Horace Newcomb (Hg.): Television. The critical View. 7. Aufl. New York: Oxford Univ. Press, S. 595-604.

Headlam, Dave (1997) Blues Transformations in the Music of Cream. In: John Covach/ Graeme M. Boone (Hg.) Understanding Rock. Oxford New York: Oxford University Press, S. 59-92.

Hebdige, Dick (2007 [1979]) Subculture. The Meaning of Style. Abingdon/New York: Routledge.

Hecken, Thomas (2009) Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009. Bielefeld: Transcript.

Hecker, Pierre (2010) Heavy Metal in the Middle East: New Urban Spaces in a Translocal Underground. In: Herrera, Linda/ Bayat, Assef (Hg.) Being young and Muslim: new cultural politics in the global south and north. Oxford Univ. Press

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1988) Phänomenologie des Geistes. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Heiber, Helmut (Hg., 1971) Goebbels-Reden Bd. 1, 1932-1939. Düsseldorf: Droste-Verlag.

Helsper, Werner (1992) ›Satans-Rock‹? Heavy Metal Kultur und der kirchliche Satanismusvorwurf. In: Ders.: Okkultismus. Die neue Jugendreligion? Die Symbolik des Todes und des Bösen in der Jugendkultur. Opladen: Leske und Budrich, S. 99-161.

Helsper, Werner (1997) Das ›Echte‹, das ›Extreme‹ und die Symbolik des Bösen. Zur Heavy Metal Kultur. In: SpoKK (Hg.), Kursbuch Jugendkultur. Stile, Szenen und Identitäten vor der Jahrtausendwende. Mannheim: Bollmann, S. 116-128; ebenso in: Peter Kemper et al. (Hg.) ›but I like it‹. Jugendkultur und Popmusik. Stuttgart: Reclam, S. 244-259.

Hepp, Andreas (2005) Kommunikative Aneignung. In: Lothar Mikos/ Claudia Wegener (Hg.) Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK, S. 67-79.

Herr, Matthias (1991) Heavy Metal Lexikon Vol. 3, Berlin: Eigenverlag.

Herédi, Zsolt (2008) Szubkultúrák világa. Minek is az alja? In: Szabadság (Klausenburg, Siebenbürgen), 19.4.2008.

Hettlage, Robert (1992) Musik-›Szene‹. Über den Zusammenhang von jugendlicher Musikkultur, Modernität und sozialer Inflation. In: Wolfgang Lipp (Hg.) Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie. Berlin: Duncker & Humblot, S. 333-367.

Heubner, Thomas (1985) Die Rebellion der Betrogenen. Rocker, Popper, Punks und Hippies. Modewellen und Protest in der westlichen Welt? Berlin: Verlag Neues Leben.

Hills, Matt (2002) Fan Cultures. London/New York: Routledge.

Hinz, Ralf (1998) Cultural Studies und Pop: Zur Kritik der Urteilskraft wissenschaftlicher und journalistischer Rede über populäre Kultur. Opladen: Westdt. Verlag.

Hitzler, Ronald/ Bucher, Thomas/ Niederbacher, Arne (2005) Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute (2., akt. Aufl.). Wiesbaden: VS.

Hobsbawm, Eric/ Ranger, Terence (1992) The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press.

Hoggart, Richard (1970): Speaking to each Other. Volume Two: About Literature. Harmondsworth: Penguin.

Hohenberger, Eva (2000) Dokumentarfilmtheorie. Ein historischer Überblick über Ansätze und Probleme. In: dies. (Hg.) Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms. Berlin: Vorwerk 8, S. 9-34.

Honneth, Axel/ Lindner, Rolf/ Paris, Rainer (Hg.) (1979) John Clarke: Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. Frankfurt/M.: Syndikat.

Hornuff, Daniel (2008) Botschaften aus der Peripherie. Mentalitäten der Kulturkritik – Teil 5. [http://www.bildfaehig.de/2008/12/14/botschaften-aus-der-peripherie-mentalitaten-der-kulturkritik-teil-5/]; letzte Abfrage 04.02.2011.

Hugger, Kai-Uwe (Hg.) Digitale Jugendkulturen. Wiesbaden: VS.

Höpflinger, Anna-Katharina (2008) ›Visualisierung des inneren Dämons.‹ Kleidung im Black Metal als Spiegel einer Weltsicht. In: Rainer Anselm et. al.(Hg.) Auf meine Art. Religion und Jugend. Zürich: Theologischer Verlag.

Höpflinger, Anna-Katharina (2010) ›Praying for the Death of Mankind‹. Ein religionswissenschaftlicher Blick auf die Schweizerische Black Metal Szene. In: Dorothea Lüddeckens/ Rafael Walthert (Hg.) Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen. Bielefeld: Transcript, S. 215-241.

Hörning, Karl H. (2004) Kultur als Praxis. In: Jaeger, Friedrich/ Liebsch, Burkhard (Hg.) Handbuch der Kulturwissenschaften. Grundlagen und Schlüsselbegriffe. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 139-151.

Hübner, Kai (2004) Symmetrie als kognitives Bildmerkmal. In: Droege, Detlev/ Paulus, Dietrich (Hg.): 10. Workshop Farbbildverarbeitung 2004, 7. – 8. Oktober 2004, Koblenz. Tönning: Der andere Verlag, S. 66-73. [http://www.csc.kth.se/~khubner/research/publications/HuebnerFWS04.pdf]; letzter Abruf 16.2.2011.

Hügel, Hans-Otto (Hg.) (2003) Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Ihab, Hassan (1988) Postmoderne heute. In: Wolfgang Welsch (Hg.): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Weinheim: VCH (Acta humaniora), S. 47-56.

Janssen, Jacques et al. (1999) The Psychological Importance of Youth Culture. A Terror Management Approach. In: Youth Society 31, S. 152-167.

Jenkins, Henry (1992) Textual Poachers. Television Fans & Participatory Culture. New York/ London: Routledge, S. 86-119.

Jenkins, Henry (2006) Fans, Bloggers, and Gamers. Exploring Participatory Culture. New York, NY: New York Univ. Press.

Jenkins, Henry (2006). Convergence Culture. Where Old and New Media Collide. New York/ London: New York University Press, S. 95-134.

Joas, Hans (1992) Die Kreativität des Handelns. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

John, Eckhard (1997) Vexierbild ›Politische Musik‹. Stationen ihrer Entstehung. In: Frevel, Bernhard (Hg.) Musik und Politik. Regensburg: ConBrio, S. 13-22.

Jones, Cary Wyn (2008) The rock canon. Canonical values in the reception of rock albums. Burlington: Ashgate.

Jávorszky, Béla Szilárd/ Sebők, János (2005/2006) A magyarock története. Budapest: Népszabadság könyvek (Band I.: 2005; Band II.: 2006).

Jörns, Klaus-Peter (1992) Krieg auf unseren Straßen. Die Menschenopfer in der automobilen Gesellschaft. Gütersloh: Gütersloher Verlag.

Kaden, Christian (2004) Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann. Kassel: Bärenreiter; Metzler.

Kahn-Harris, Keith (2004) Unspectacular Subculture? Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene. In: Andy Bennett/ Ders. (Hg.) After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture. Basingstoke: Palgrave McMillan, S. 107-118.

Kahn-Harris, Keith (2007) Extreme Metal. Music and Culture on the Edge. Oxford / New York: Berg

Kassabian, Anahid (2000) Popular. In: Key Terms in Popular Music and Culture. Ed. by Bruce Horner/ Thomas Swiss. Malden: Blackwell, S. 113-123.

Kehrer, Günter (1988) Einführung in die Religionssoziologie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Kellner, Douglas (2002) From Media Culture to Media Spectacle. [www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/papers/mediaspetaceintro.html]; letzter Abruf 16.11.2010.

Kilmister, Lemmy (2002) White Line Fever – The Autobiography. London: Simon & Schuster UK Ltd.

Kittler, Friedrich (1996) Farben und/oder Maschinen denken. In: Hammel, Eckhard (Hg.) Synthetische Welten. Kunst, Künstlichkeit und Kommunikationsmedien. Essen: Verlag Die blaue Eule, S. 119-132.

Kleinen, Günter (1986) Funktionen der Musik und implizite ästhetische Theorien der Hörer. In: Musikpsychologie 3, S. 73-90.

Kleiner, Marcus S. (2006) Medien-Heterotopien. Diskursräume einer gesellschaftskritischen Medientheorie. Bielefeld: transcript.

Kleiner, Marcus S. (2008): Pop fight Pop. Leben und Theorie im Widerstreit. In: ders./ Stahl, Enno/Matejovski, Dirk (Hg.) Pop in Rheinkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region. Essen: Klartext, S. 11-42.

Kleiner, Marcus S. (2009) Im Widerstreit vereint. Kulturelle Globalisierung als Geschichte der Grenzen: In: Schmidt, Siegfried J. (Hg.) Die (Un)Möglichkeit der Kommunikation, Frankfurt/M.: Peter Lang, S. 131-147.

Kleiner, Marcus S. (2010a) Help the aged! Popmusik und Alter(n). In: Göttlich, Udo/ Gebhardt, Winfried/ Albrecht, Clemens (Hg.) Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies. Köln: Herbert von Halem, S. 309-328.

Kleiner, Marcus S. (Hg.) (2010b) Grundlagentexte zur sozialwissenschaftlichen Medienkritik. Wiesbaden: VS Verlag.
Klosterman, Chuck (2007) Fargo Rock City. Schlüchtern: Rockbuch.
Klosterman, Chuck (2007) Fargo Rock City. Schlüchtern: Rockbuch.
Klosterman, Chuck (2007) Killing Yourself to Live. London: Faber & Faber.
Knape, Joachim (2000) Was ist Rhetorik? Stuttgart: Reclam.
Knape, Joachim (2003) Persuasion. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen: Max Niemeyer, S. 1-34.
Knoblauch, Hubert (2010) Vom New Age zur populären Spiritualität. In: Dorothea Lüddeckens/ Rafael Walthert (Hg.) Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen.Bielefeld: Transcript, S. 149-174.
Koenot, Jan (1997) Hungry for Heaven. Rockmusik, Kultur und Religion, Düsseldorf: Patmos-Verlag.
Kolar, Othmar (1997) Rumänien und seine nationalen Minderheiten 1918 bis heute. Wien: Böhlau.
Kopiez, Reinhard (2004) Virtuosität als Ergebnis psychomotorischer Optimierung. In: von Loesch, Heinz/ Mahlert, Ulrich/ Rummenmöller, Peter (Hg.) Musikalische Virtuosität. Mainz: Schott, S. 205-231.
Kopiez, Reinhard (2008) Reproduktion und Interpretation. In: Herbert Bruhn/ Ders./ Andreas C. Lehmann (Hg.) Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Reinbek: Rowohlt, S. 316-337.
Kopiez, Reinhard (2009) Kranke und behinderte Musiker auf der Bühne. In: Eckart Altenmüller/ Susanne Rode-Breymann (Hg.) Krankheiten großer Musiker und Musikerinnen: Reflexionen am Schnittpunkt von Musikwissenschaft und Medizin. Hildesheim: Olms, S. 95-123.
Kopiez, Reinhard (2010) Virtuose. In: Helga de la Motte-Haber/ Heinz von Loesch/ Günther Rötter/ Christian Utz (Hg.) Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft. Laaber: Laaber, S. 512-516.
Kopiez, Reinhard/ Lehmann, Marco (2008) The ›Open-Earedness‹ Hypothesis and the Development of Age-Related Aesthetic Reactions to Music in Elementary School Children. In: British Journal of Music Education 25, 2, S. 121-138.
Kopiez, Reinhard/ Platz, Friedrich (2009) The Role of Listening Expertise, Attention, and Musical Style in the Perception of Clash of Keys. In: Music Perception 26,4, S. 321-334.
Korte, Barbara/ Paletschek, Sylvia (Hg.) (2009) History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres. Bielefeld: Transcript.
Kracauer, Siegfried (1977) Das Ornament der Masse, Frankfurt/M. 1977, S. 50-63.
Krautkrämer, Florian (2009) Ausweitung der Randzone - der im Film integrierte Paratext. In: Gwózdz., Andrzej (Hg.) Film als Baustelle. Das Kino und seine Paratexte. Marburg: Schüren, S. 118-131.
Krickeberg, Dieter (1970) Beobachtungen zum sozialen Selbstverständnis der deutschen Spielleute im 17. und 18. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Volksliedforschung 15, S. 143-144.

Krüger, Reinhard (2006) Etymologien von Gesten. Fare le Corna – ›die Hörnergeste‹. Ikonographische Bestandsaufnahme. Forschungsvorhaben Universität Stuttgart am Institut für Literaturwissenschaft Abteilung Romanische Literaturen, Galloromanistik, [http://www.uni-stuttgart.de/lettres/krueger/forschungsvorhaben_etymologien.html]; letzter Abruf 21.2.2010.

Köhler, Andrea (1998) Killroy was here. Das Phantom des Buches. In: Merkur - Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Sonderheft: Postmoderne. Eine Bilanz. Nr. 594/595, Heft 9/10, S.757-765

König, Helmut (2008) Statt einer Einleitung: Europas Gedächtnis. Sondierungen in einem unübersichtlichen Gelände. In: Helmut König, Julia Schmidt, Manfred Sicking (Hg.) Europas Gedächtnis. Das neue Europa zwischen nationalen Erinnerungen und gemeinsamer Identität. Bielefeld: Transcript, S. 9-37.

König, René (1985) Menschheit auf dem Laufsteg. Die Mode im Zivilisationsprozeß. München/Wien: Carl Hanser Verlag.

König, Sebastian (2008) Vorzeitphantasien. Die Rezeption nordisch-germanischer Vergangenheit in der Metal- und Rockmusik. Magisterarbeit Freiburg: Universität Freiburg.

Küster, Konrad (1993) Das Konzert. Form und Forum der Virtuosität. Kassel: Bärenreiter.

Laclau, Ernesto/ Mouffe, Chantal (1991): Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus. Wien: Passagen.

Landwehr, Achim (2009) Kulturgeschichte. Stuttgart: Ulmer/UTB.

Langebach, Martin (2007) Die Black-Metal-Szene. Eine qualitative Studie. Saarbrücken: VDM.

Le Vine, Mark (2008) Heavy Metal Islam: rock, resistance, and the struggle for the soul of Islam. New York: Three River Press.

Le Vine, Mark (2009) Headbanging against repressiv regimes – censorship of heavy metal in the Middle East, North Africa Southeast Asia and China. Kopenhagen: Freemuse.

Leaf, David/ Sharp, Ken (2003) Kiss – Behind the Mask. The Official Authorized Biography. New York: TimeWarner.

Leber, Sebastian (2008) Auftritt der Woche: Motörhead - Liebenswerte Metal-Monster. In: Tagesspiegel v. 30.06.2008. [http://www.tagesspiegel.de/berlin/stadtleben/motoerhead-liebenswerte-metal-monster/1268998.html]; letzter Abruf 05.02.2011

Leinthaler, René (2001) Die Punkbewegung 1976-1979 und ihre Kontexte. Diplomarbeit: Universität Wien.

Levine, Mark (2009) Doing the Devil's Work: Heavy Metal and the Threat to Public Order in the Muslim World. In: Social Compass 56/4, S. 564-576.

Lietzmann, Hans J. (2005) Politik und Musik – Gemeinsamkeit und Differenz. In: Canaris, Ute (Hg.) Musik// Politik. Texte und Projekte. Bochum: Kamp, S. 047-074.

Lindke, Stephan (2002) Der Tabubruch von heute ist der Mainstream von morgen – Die ´Neue Deutsche Härte´ als ästhetisches Spiegelbild der wiedererstarkten Nation. In: Andreas

Speit (Hg.) Ästhetische Mobilmachung. Dark Wave, Neofolk und Industrial im Spannungsfeld rechter Ideologien. Hamburg, Münster: Unrast, S. 231-266.
Lohf, Ingo (2007) »Der Kult aus dem tiefen Sachsen«. Interview. In: Rock Hard Nr. 247, Dezember 2007, S. 61.
Lyotard, Jean-Francois (2006 [1979]) Das postmoderne Wissen, Wien: Passagen.
Lévi-Strauss, Claude (1968) Das wilde Denken. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
Löw, Martina (2001) Raumsoziologie. Suhrkamp, Frankfurt/M..
Lüddeckens, Dorothea/ Walthert, Rafael (2010) Fluide Religion: Eine Einleitung. In: dies. (Hg.) Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen. Bielefeld: Transcript, S. 9-18.
Lütz, Manfred (2009) Irre - Wir behandeln die Falschen: Unser Problem sind die Normalen - Eine heitere Seelenkunde. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
Machart, Oliver (2008) Cultural Studies. Konstanz: UTB.
Manson, Marilyn/ Strauss, Neil (1998) The Long Hard Road Out of Hell. Höfen: Hannibal Verlag.
Marti, Urs (1999) Michel Foucault. München: C.H. Beck.
Mauss, Marcel (2000) Soziologie und Anthropologie. Band 2, Wiesbaden: VS Verlag.
McLuhan, Marshall (1992 [1964]) Die magischen Kanäle. Understanding Media. Düsseldorf. Econ.
McLuhan, Marshall (2007 [1964]) Understanding Media – The Extensions of Man. Abingdon/New York: Routledge.
McNamara, Linda/ Ballard, Mary E. (1999) Resting Arousal, Sensation Seeking, and Music Reference. In: Genetic, Social, and General Psychology Monographs, 125/3, S. 229-250.
McNeil, Legs/ McCain, Gillian (1996) Please Kill Me. The Uncensored Oral History of Punk. London: Abacus.
Mentges, Gabriele (2005) Für eine Kulturanthropologie des Textilen. Einige Überlegungen. In: Dies. (Hg.) Kulturanthropologie des Textilen. Berlin: Edition Ebersbach, S. 11-56.
Mentges, Gabriele/ Richard, Birgit (Hg.) (2005) Schönheit der Uniformität. Körper, Kleidung, Medien. Frankfurt/M./New York: Campus Verlag.
Meyer, Thomas (2000) Was ist Politik? Opladen: Leske+Budrich.
Mezger, Werner (1991) Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Konstanz: Universitätsverlag.
Mezger, Werner (1999) Artikel ›Narr‹. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 9. Berlin/New York: de Gruyter, Sp. 1194-1202.
Middleton, Richard (1983) ›Play it again Sam‹: Some Notes on the Productivity of Repetition in popular music. In: Popular Music 3, S. 235-270.
Middleton, Richard (1990) Studying Popular Music. Milton Keynes Philadelphia: Open University Press.

Middleton, Richard (1996) Over and Over. Notes Towards a Politics of Repetition. Beitrag zur Konferenz Grounding Music Mai 1996. [http://www2.hu-berlin.de/fpm/textpool/texts/middle.htm]; letzter Abruf 21.9.2010.

Middleton, Richard (1999) Form. In: Bruce Horner/ Thomas Swiss (Hg.) Key terms in popular Music and Culture. Malden Oxford Victoria: Blackwell, S.141-155.

Millard, André (Hg.) (2004) The Electric Guitar. History of an American Icon. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Ministerium für Wirtschaft, Mittelstand und Energie des Landes Nordrhein-Westfalen (MWME) (Hg.) (2007) 5. Kulturwirtschaftsbericht. Kultur- und Kreativwirtschaft. Wettbewerb – Märkte – Innovationen. Düsseldorf: MWME.

Moller, Sabine (2010) Erinnerung und Gedächtnis, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 12.04.2010. [http://docupedia.de/zg/Erinnerung_und_Ged.C3.A4chtnis?oldid=75510]; letzter Abruf 05.02.2011

Moore, Allan F. (2001) Rock: The Primary Text (Neuauflage). Aldershot u.a.: Ashgate.

Morris, Meaghan (2003) Das Banale und die Cultural Studies. In: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hg.) Die Cultural Studies Kontroverse. Hamburg: zu Klampen, S. 51-83.

Motte-Haber, Helga de la (2005) Neue Hörformen. Ein Essay zur Notwendigkeit einer Wahrnehmungsästhetik. In: Claudia Bullerjahn/ Heiner Gembris/ Andreas C. Lehmann (Hg.)Musik: gehört, gesehen und erlebt. Festschrift Klaus-Ernst Behne zum 65. Geburtstag. Hannover: Institut für Musikpädagogische Forschung, S. 81-88.

Moynihan, Michael/ Søderlind, Didrik (2002) Lords of Chaos. Satanischer Metal: Der blutige Aufstieg aus dem Untergrund. Zeltigen-Rachtig: Index.

Mudrian, Albert (2004) Choosing Death. The Improbable History of Death Metal & Grindcore. Los Angeles: Feral House.

Muir, John Kenneth (2004) Best in Show. The Films of Christopher Guest and Company. New York: Applause.

Mühlmann, Wolf-Rüdiger (2007): Heavy Metal in der DDR. In: Rock Hard Nr. 247, Dezember 2007. S. 58-60.

Mühlmann, Wolf-Rüdiger (2010) Triptykon. Gekommen, um zu bleiben. In: Rock Hard 28, 283, S. 54-55.

Müller-Bachmann, Eckart (2002) Jugendkultur revisited. Musik- und stilbezogene Vergemeinschaftungsformen (Post-)Adoleszenter im Modernisierungskontext. Münster: LitVerlag.

Münkler, Herfried (2007) Heroische und postheroische Gesellschaften. In: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Hg. v. K.-H. Bohrer und Kurt Scheel. Bd. 61 (2007), H8/9, S. 742-752.

Niederländer, Loni (1990) Zu den Ursachen rechtsradikaler Tendenzen in der DDR. In: Neue Justiz. Zeitschrift für Rechtsetzung und Rechtsanwendung, 44, 1, S. 16-18.

Nieland, Jörg-Uwe (2009) Pop und Politik. Politische Popkultur und Kulturpolitik in der Mediengesellschaft. Köln: Herbert von Halem.

Nixdorff, Heide (Hg.) (1999) Das textile Medium als Phänomen der Grenze, Begrenzung, Entgrenzung. Berlin: Reimer.

Nora, Pierre (1998) Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte. Berlin: Fischer.

Nothstine, William L./ Cooper, Martha D. (1996) Persuasion. In: Encyclopedia of Rhetoric and Composition: Communication from Ancient Times to the Information Age. Hg. v. Theresa Enos. New York: Garland Publisher, S. 505-512.

Novák, Zoltán (o.A.) Ötezer ember sírt. Bikini-koncert Temesváron: rendszerváltás rockzenével. [http://itthon.transindex.ro/?cikk=10991]; letzter Abruf 30. 10. 2010.

Noys, Benjamin (2010) ›Remain True to The Earth!‹: Remarks on the Politics of Black Metal. In: Nicola Masciandaro. O. O. (Hg.) Hideous Gnosis: Black Metal Symposium 1. CreateSpace. S. 105-28.

O.A. (2010) Ronnie James Dio, 67. In: Der Spiegel, H.21, S.138.

Ochs, Michael (1996) 1000 Record Covers. Köln: Taschen.

Oerter, Rolf (1993) Psychologie des Spiels. Ein handlungstheoretischer Ansatz. München: Quintessen.

Olbrich, Harald / Strauß, Gerhard (2004) Lexikon der Kunst in 7 Bänden. Leipzig: Seemann [2. Auflage].

Osbourne, Ozzy (mit Chris Ayers) (2009): Ozzy. Die Autobiographie. München: Heyne.

Osbourne, Ozzy/ Ayres, Chris (2009): Ozzy: Die Autobiografie. München: Heyne.

O'Hara, Craig (1999) The Philosopy of Punk. Die Geschichte einer Kulturrevolte. Mainz: Ventil Verlag.

Panofsky, Erwin (1978) Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: Dumont, S. 36-67.

Pavlovic, Miodrag (1993) Opfer und Tempel. Betrachtungen über Formen und Riten. Graz u.a.: Droschl.

Peterson, Brian (2009): Burning Fight. The Nineties Hardcore Revolution in Ethics, Politics, Spirit, and Sound. Huntington Beach: Revelation Records Publishing.

Pfeifer, Wolfgang (2005) Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. München: DTV.

Pillsbury, Glenn T. (2006) Damage Incorporated. Metallica and the Production of Musical Identity. New York Milton Park: Routledge.

Poschardt, Ulf (2005) An der Luftgitarre. In: Die ZEIT 37.

Preissl, Markus (2008) Musikalische Virtuosität im Wandel. Einfluss der Gesellschafts- und Medienveränderung auf die Popularmusik. Marburg: Tectum-Verlag.

Quasten, Johannes (1930) Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit. Münster: Aschendorffsche Verlagshandlung.

Rafalovich, Adam (2006) Broken and Becoming God-sized: Contemporary Metal music and Masculine Individualism. In: Symbolic Interaction. Official Journal of the Society for the Study of Symbolic Interaction, 29/1, S. 19-32.

Rapp, Tobias (2010): Hören mit Schmerzen. In: Der Spiegel, Nr. 2/2010.

Rauhut, Michael (1996) Ohr an Masse – Rockmusik im Fadenkreuz der Stasi. In: Wicke, Peter/ Müller, Lothar (Hg.) Rockmusik und Politik. Analysen, Interviews und Dokumente. [Forschungen zur DDR-Geschichte Bd. 7] Berlin: Christoph Links Verlag, S. 28-47.

Rauhut, Michael (2002) Rock in der DDR. 1964 bis 1989. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.

Rehberg, Karl-Siegbert (1994) Institutionen als symbolische Ordnungen. Leitfragen zur Theorie und Analyse institutioneller Mechanismen (TAIM). In: Gerhard Göhler (Hg.) Die Eigenart der Institutionen. Zum Profil politischer Institutionentheorie. Baden-Baden: Nomos, S. 47-84.

Rehberg, Karl-Siegbert (1998) Die stabilisierende ›Fiktionalität‹ von Präsenz und Dauer. Institutionelle Analyse und historische Forschung. In: Bernhard Jussen/ Reinhard Blänkner (Hg.) Institutionen und Ereignis. Über historische Praktiken und Vorstellungen gesellschaftlichen Ordnens. Göttingen: Max-Planck-Institut f. Geschichte, S. 381-407.

Rehberg, Karl-Siegbert (2001) Weltrepräsentanz und Verkörperung. Institutionelle Analyse und Symboltheorien. Eine Einführung in systematischer Absicht. In: Gert Melville (Hg.) Institutionalität und Symbolisierung. Verstetigungen kultureller Ordnungsmuster in Vergangenheit und Gegenwart. Köln u.a.: Böhlau, S. 3-49.

Reichert, Carl-Ludwig (2001) Blues. Geschichte und Geschichten. München: dtv.

Reimer, Erich (1972) Art. Virtuose. In: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.) Handwörterbuch der musikalischen Terminologie (HmT). Stuttgart: Steiner.

Reimer, Erich (1996) Der Begriff des wahren Virtuosen in der Musikästhetik des späten 18. und frühen 17. Jahrhunderts In: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis 20, S. 61-71.

Richard, Birgit (1995) Todesbilder Kunst Subkultur Medien. München: Fink.

Richard, Birgit (2006) Ghetto fabulous, B-Girlin´ und Electronic Ghetto. Urbane Konstruktionen im HipHop. In: Faßler, Manfred (Hg.) Urban Fictions: Die Zukunft des Städtischen. München: Fink.

Richard, Birgit (2010a) (Hg.) Die Hüllen des Selbst. Mode als ästhetisch- medialer Komplex, Kunstforum International, Band 141 Juli- September, S. 48-95.

Richard, Birgit (2010b) Das jugendliche Bild-Ego bei YouTube und flickr. True (Black Metal) und Real als Figuren mimetischer Selbstdarstellung. In: Kai-Uwe Hugger (Hg.) Digitale Jugendkulturen. Wiesbaden: VS, S. 55-72.

Richard, Birgit/ Grünwald, Jan/ Recht, Marcus/ Metz, Nina (2010) flickernde Jugend – rauschende Bilder. Netzkulturen im Web 2.0. Campus, Frankfurt/M.

Richard, Birgit/Grünwald, Jan (2008) Charles Manson tanzt auf den Achsen des Bösen im Web 2.0! Zur Re-Dramatisierung des Bösen in der digitalen medialen Alltagskultur. In: Werner Faulstich (Hg.) Das Böse heute. München: Fink, S. 151-169.

Richard, Birgit/Krüger, Heinz-Hermann (2010) (Hg.) inter- cool 3.0. jugend bild medien. München: Fink.

Richter, Daniela (1997) Interview mit Blut aus Nord. In: Deftone 2, S. 94.
Riha, Karl/ Schäfer, Jörgen(1994) (Hg.): DADA total- Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder. Stuttgart: Reclam.
Roberts, Donald F./ Christenson, Peter G./ Gentile, Douglas A. (2003) The Effects of Violent Music On Children and Adolescents, in: Douglas A. Gentile (Hg.): Media Violence and Children. A Complete Guide for Parents and Professionals. London: Praeger, S. 153-170
Robertson, Roland (1998) Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit. In: Ulrich Beck (Hg.) Perspektiven der Weltgesellschaft. Frankfurt/M.:Suhrkamp, S.192-220.
Roccor, Bettina (1992) Heavy Metal – Eine Fantypologie anhand von Kleidung. Magisterarbeit im Fach Volkskunde. Regensburg: Universität Regensburg.
Roccor, Bettina (1998a) Heavy Metal. Kunst, Kommerz, Ketzerei. Berlin: I.P.-Verlag.
Roccor, Bettina (1998b): Heavy Metal. Die Bands. Die Fans. Die Gegner. München: Beck.
Rohlf, Oliver (1994) Extrem, Explizit, Erhaben. Heavy Metal als neue E-Musik In: Werner Faulstich/ Gerhard Schäffner (Hg.) Die Rockmusik der 80er Jahre. 4. Lüneburger Kolloqium zur Medienwissenschaft. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, S. 47-68.
Romsics, Ignác (2006) Es war einmal... Ungarns Aufbruch zur Demokratie. Mit Fotos von Imre Prohászka. Herne: Gabriele Schaefer Verlag.
Roscoe, Jane/ Hight, Craig (2001) Faking It. Mock-Documentary and the subversion of factuality. Manchester/New York: Manchester University Press.
Rose, Trica (1996) Hidden Politics: Discursive and Institutional Policing of Rap Music. In: W.E. Perkins (Hg.): Droppin' Science: Critical Essays on Rap Music and Hip Hop Culture. Philadelphia: Temple University Press, S.220-235.
Ruggieri, Vezio/ Katsnelson, Alexander (1996) An Analysis of a Performance by the Violinist D. Oistrakh: The Hypothetical Role of Postural Tonic-Static and Entourage Movements. In: Perceptual & Motor Skills 82,1, S. 291-300.
Russell, Jeffrey Burton (2002) Biographie des Teufels. Das radikal Böse und die Macht des Guten in der Welt. Berlin: Aufbau.
Ryan, Charlene/ Wapnick, Joel/ Lacaille, Nathalie/ Darrow, Alice-Ann (2006) The Effects of Various Physical Characteristics of High-Level Performers on Adjudicators' Performance Ratings. In: Psychology of Music 34,4, S. 559-572.
Rüsen, Jörn (1995) Geschichtskultur. In: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht 46,9, S. 513-521.
Saalmann, Gernot (2005): Die Aura der Faktizität. Wissensoziologische Anmerkungen zur Konstruktion religiöser Weltdeutungen. In: Ders.: Religionen und Nationen. Fundamente und Konflikte, Münster: Lit Verlag, S. 1-17.
Salmen, Walter (1960) Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter (= Die Musik im alten und neuen Europa 4). Kassel: Hinnenthal.

Samson, Jim (2003) Virtuosity and the Musical Work. The Transcendental Studies of Liszt. Cambridge: Cambridge University Press.

Sandner, Wolfgang (1977b) Zum Showcharakter des Rock. In: ders. (Hg.) Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion. Mainz: Schott, S. 145-157.

Sandner, Wolfgang (Hg.) (1977a) Rockmusik. Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion. Mainz: Schott.

Scheiper, Petra (2008) Textile Metamorphosen als Ausdruck gesellschaftlichen Wandels. Das Bekleidungsverhalten junger Männer und Frauen als Phänomen der Grenzverschiebung von Sex- und Gender-Identitäten. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.

Schellberg, Gabriele/ Gembris, Heiner (2003) Was Grundschulkinder (nicht) hören wollen - Eine neue Studie über Musikpräferenzen von Kindern der 1. bis 4. Klasse. In: Musik in der Grundschule 4, S. 48-52.

Schmenk, Holger/ Krumm, Christian (2010) Kumpels in Kutten. Heavy Metal im Ruhrgebiet. Henselowsky und Boschmann: Bottrop.

Schmidt, Joachim (2003) Satanismus. Mythos und Wirklichkeit. Marburg: Diagonal.

Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (1993): Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Schneider, Thilo (2010) Düstere Musik für düstere Zeiten. In: Groove 122 (Januar/Februar 2010), S. 40-43.

Schnibben, Cordt (1998) Virtuos an der Luftgitarre. In: Der Spiegel 32.

Schnierer, Peter Paul (2005) Entdämonisierung und Verteufelung. Studien zur Darstellungs- und Funktionsgeschichte des Diabolischen in der englischen Literatur seit der Renaissance. Tübingen: Niemeyer.

Schnyder, André (2008) Artikel ›Teufelspakt‹. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 13, Lieferung 1. Berlin/New York: de Gruyter, Sp. 447-455.

Schäfer, Frank (2001) Heavy Metal. Geschichten, Bands und Platten, Leipzig: Reclam.

Schäfer, Frank (2008) Generation Rock. Münster: Oktober

Schäfer, Frank (2010) 111 Gründe, Heavy Metal zu lieben. Ein Kniefall vor der härtesten Musik der Welt . Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf

Schäfer, Thomas/ Sedlmeier, Peter (2009) From the Functions of Music to Music Preference. In: Psychology of Music, 37, S. 279-300.

Schütz, Alfred (1971) Gesammelte Aufsätze. Band 1: Das Problem der sozialen Wirklichkeit. Den Haag: Nijhoff.

Seidl, Roman (2008) Ideologie im Black Metal. Eine psychologische Analyse zu Neuheidentum und rechtsextremer Gesinnung. Saarbrücken: VDM.

Selders, Beate/ Speit, Andreas (2008) Geschichte wiederholt sich. In: Die Tageszeitung 16. Juli, S.13.

Selfhout, Maarten H. W. et al. (2008) Heavy Metal and Hip-Hop Style Preferences and Externalizing Problem Behavior: A Two-Wave Longitudinal Study. In: Youth Society 39, 4, S. 435-452.

Sen, Amartya (2007) Die Identitätsfalle. Warum es keinen Krieg der Kulturen gibt. München: Verlag C.H. Beck.

Seyler, Axel (2003) Wahrnehmen und Falschnehmen. Praxis der Gestaltpsychologie. Frankfurt/M.: Anabas.

Sharp, Ken (Hg.) (2009) The Ultimate Kiss Fanzine Phenomenon 1976-2009. Beverly Hills: Phoenix.

Simek, Rudolf (2009) Die Wikinger. München: C.H. Beck.

Simmons, Gene (2003): Kiss and Make-Up. London: Arrow.

Singer, Simon I./ Levine, Murray/ Jou, Susyan (1993) Heavy Metal Music Preference, Delinquent Friends, Social Control, and Delinquency. In: Journal of Research in Crime and Delinquency 30/3, S. 317-329.

Smith, Jeff (1998) The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music. New York: Columbia University Press.

Smith, Sydney. Rev. of Statistical Annals of the United States by Adam Seybert. Edinburgh Review 33 (January 1820), 69-80.

Sounds (1979): Platten 66-77. 1827 Kritiken. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.

Spengler, Oswald (2007): Der Untergang des Abendlandes: Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. Wiesbaden: Marix.

Stadler, Ulrich (2006): Vom Liebhaber der Wissenschaft zum Meister der Kunst. Über die verworrene Begriffsgeschichte des Virtuosen im England und Deutschland des 17. und 18. Jahrhunderts. In: von Arburg, Hans-Georg (Hg.) Virtuosität. Kult und Krise der Artistik in Literatur und Kunst der Moderne. Göttingen: Wallstein-Verlag, S. 19-35.

Steiner, Irmgard/ Stock, Manfred/ Wenzke, Gerhard/ Otto, Michael (1999) Untersuchungen zu informellen Gruppen Jugendlicher. In: Steiner, Irmgard/ Wenzke, Gerhard/ Merkens, Hans (Hg.) Informelle Gruppen Jugendlicher in der zweiten Hälfte der 80er Jahre in der DDR. Forschungsberichte, Interviews. Berlin: Berichte aus der Arbeit des Instituts für allgemeine Pädagogik – Abteilung empirische Erziehungswissenschaft – der Freien Universität Berlin, Nr. 27, S. 8-37.

Stock, Manfred/ Mühlberg, Philipp (1990) Die Szene von Innen. Skinheads, Grufties, Heavy Metals, Punks. Berlin: LinksDruck.

Stowasser, Joseph Maria/ Petschenig, Michael/ Skutsch, Franz (Hg.) (1993) Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. München: Oldenbourg.

Stratmann, Holger (2010): Oriental Metal. In Rockhard 28, 274; S. 36-49.

Strauss, Neil (2001): The Dirt. New York: Harper Collins.

Straw, Will (1993) Characterizing Rock Music Culture. The Case of Heavy Metal. In: During, Simon (Hg.) The Cultural Studies Reader. London/New York: Routledge, S. 451-461.

Street, John (1997) Politics and Popular Culture. Philadelphia: Temple University Press.
Strong, Martin C. (2001) The Great Metal Discography. Edinburgh: MOJO Books.
Strübing, Jörg (2004): Grounded Theory. Zur sozialtheoretischen und epistemologischen Fundierung des Verfahrens der empirisch begründeten Theoriebildung. VS-Verlag: Wiesbaden.
Suttner, Andreas (2011): Beton brennt. Hausbesetzer und Selbstverwaltung im Berlin, Wien und Zürich der 80er. Münster: Lit-Verlag.
Szpajdel, Christophe (2009) Lord of the Logos. Designing the Metal Underground. Berlin: Gestalten.
Söndermann, Michael/Backes, Christoph/Arndt, Olaf/Brünink, Daniel (2009a): Forschungsberichte ›Gesamtwirtschaftliche Perspektiven der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland‹. Kurzfassung eines Forschungsgutachtens im Auftrag des Bundesministeriums für Wirtschaft und Technologie. Berlin: BMWi.
Söndermann, Michael/ Backes, Christoph/ Arndt, Olaf/ Brünink, Daniel (2009b) Endbericht Kultur- und Kreativwirtschaft: Ermittlung der gemeinsamen charakteristischen Definitionselemente der heterogenen Teilbereiche der ›Kulturwirtschaft‹ zur Bestimmung ihrer Perspektiven aus volkswirtschaftlicher Sicht. Köln u.a.: BMWi.
Sünner, Rüdiger (2006) Schwarze Sonne. Entfesselung und Mißbrauch der Mythen in Nationalsozialismus und rechter Esoterik. Freiburg i.Br.: Herder. 3. Auflage.
Thomas, Tanja/ Virchow, Fabian (Hg.) (2006) Banal Militarism: Zur Veralltäglichung des Militärischen im Zivilen. Bielefeld: transcript.
Thoreau, Henry David (1985 [1854]) Walden; or, Life in the Woods. In: A Week, Walden, The Maine Woods, Cape Cod. New York: The Library of America. S. 321-587.
Thoreau, Henry David (2001 [1861]) Walking. In: Collected Essays and Poems. New York: The Library of America. S. 225-255.
Tompkins, Joseph (2009) What's the Deal with Soundtrack Albums? Metal Music and the Customized Aesthetics of Contemporary Horror. In: Cinema Journal 49,1, S. 65-81.
Trafford, Simon/ Pluskowski, Aleks (2007) Antichrist Superstars. The Vikings in Hard Rock and Heavy Metal. In: David W. Marshall (Hg.) Mass Market Medieval. Essays on the Middle Ages in Popular Culture. Jefferson: McFarland, 57-73.
Treidt, Andreas (2010) Der Einfluss der Technik auf die Musikszene anhand Grindcore. Diplomarbeit: Fachhochschule St. Pölten.
Troitsky, Artemy (1989) Rock in Russland. Rock und Subkultur in der UdSSR. Mit ausgewählter Disko- und Filmographie. Wien: Hannibal.
Trummer, Manuel (2010) Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik. Phil. Diss. Regensburg: Universität Regensburg.
Tschopp, Sylvia S./ Weber, Wolfgang E. J. (2007) Grundfragen der Kulturgeschichte. Darmstadt: WBG.

Tsitsos, William (1999) Rules of Rebellion: Slamdancing, Moshing, and the American Alternative Scene. In: Popular Music 18/3, S. 397-414.

Udo, Tommy (2003) Harte Brocken. Brave Nu World, der Siegeszug des Nu Metal. Höfen: Hannibal Verlag.

Ulrich, Wolfgang/ Schirdewahn, Sabine (2002) (Hg.) Stars. Annäherungen an ein Phänomen. Frankfurt/ M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag.

Uther, Hans-Jörg (2008) Artikel ›Teufel und Engel kämpfen um die Seele‹. In: Enzyklopädie des Märchens, Bd. 13, Lieferung 1. Berlin/New York: de Gruyter, Sp. 416-421.

Vogelgesang, Waldemar (1998) Inszenierungs- und Erlebnisformen von jugendlichen Black Metal-Fans. In: Herbert Willems/ Martin Jurga (Hg.) Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Opladen: Westdeutscher Verlag, . S. 163-175.

Vogelgesang, Waldemar (1999) Stilvolles Medienhandeln in Jugendszenen. In: Andreas Hepp/ Rainer Winter (Hg.) Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse (2., übera. u. erw. Aufl.). Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 359-373.

Von Helden, Imke (2010) Scandinavian Metal Attack. The Power of Northern Europe in Extreme Metal. In: Rosemary Hill/ Karl Spracklen (Hg.) Heavy Fundametalisms: Music, Metal and Politics. Oxford: Inter-Disciplinary Press (E-Book): [http://www.inter-disciplinary.net/publishing/id-press/ebooks/heavy-fundametalisms/]

Von Klimó, Árpád (2006) Ungarn seit 1945. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

von Loesch, Heinz/ Mahlert, Ulrich/ Rummenhöller, Peter (2004) (Hg.) Musikalische Virtuosität. Mainz: Schott.

Voulliéme, Helmut (1995) ›Get your kicks‹. Rockmusik als Medium jugendlicher Lebenswelten. In: Wilfried Ferchhoff, Uwe Sander, Ralf Vollbrecht (Hg.) Jugendkulturen- Faszination und Ambivalenz. Einblicke in jugendliche Lebenswelten.Weinheim, München: Juventa, S. 113-119.

Vovelle, Michel (2005) Die Marseillaise. Krieg oder Frieden. In: Pierre Nora (Hg.) Erinnerungsorte Frankreichs. München: Beck, S. 63-112.

Wagenknecht, Andreas (2009) Filminterne Beglaubigungen und Kontextualisierungen von Re-Enactments im dokumentarischen Fernsehen. In: Harro Segeberg (Hg.) Referenzen. Zur Theorie und Geschichte des Realen in den Medien. Marburg: Schüren, S. 198-210.

Walker, Art (2001) Virtuoso? In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Band 26. London et al.: Macmillan, S. 789-793.

Wallach, Jeremy (2003) Goodbye My Blind Majesty. Music, Language, and Politics in the Indonesian Underground. In: Harris M. Berger/ Michael T. Carroll (Hg.): Global Pop, Local Language. Jackson: University Press of Mississippi, S. 53-86.

Walser, Robert (1993) Running With The Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. Hanover, London: Wesleyan University Press.

Wanzek, Thor (2007) Die Black Metal-Szene. In: [http://www.jugendszenen.com]. Hg. v. Jugendszenen.com; letzter Abruf: 01.05.2010.

Wapnick, Joel/ Campbell, Louise/ Siddell-Strebel, Jeanne/ Darrow, Alice-Ann (2009) Effects of Non-Musical Attributes and Excerpt Duration on Ratings of High-Level Piano Performances. In: Musicae Scientiae 13,1, S. 35-54.

Wapnick, Joel/ Darrow, Alice-Ann/ Kovacs, Jolan/ Dalrymple, Lucinda (1997) Effects of Physical Attractiveness on Evaluation of Vocal Performance. In: Journal of Research in Music Education 45,3, S. 470-479.

Warnke, Martin (2001) Der virtuose Künstler. In: Virtuosen. Über die Eleganz der Meisterschaft. Hg. v. Herbert von Karajan Centrum (=Vorlesungen zur Kulturgeschichte), Wien: P. Zsolnay Verlag, S. 81-99.

Warnke, Martin (Hg.) (2008): Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Der Bilderatlas Mnemosyne. Berlin: Akademie.

Watzlawick, Paul (2002) Bausteine ideologischer ›Wirklichkeiten‹. In: Ders. Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus (14. Auflage). München: Piper, S. 192-228.

Wehde, Susanne (2000): Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung, Tübingen: Niemeyer.

Wehrli, Reto (2001) Verteufelter Heavy Metal. Forderungen nach Musikzensur zwischen christlichem Fundamentalismus und staatlichem Jugendschutz, Münster: Telos-Verlag.

Weinstein, Deena (1991) Heavy Metal. A Cultural Sociology. New York: Lexington Books.

Weinstein, Deena (2000) Heavy Metal. The Music and Its Culture (Revised Edition). Cambridge (Mass.)/New York: Da Capo.

Weissmann, Adolf (1920) Der Virtuose. Berlin: Cassirer.

Welsch, Wolfgang (1991): Unsere postmoderne Moderne.Weinheim: VCH.

Wertheimer, Max (1925) Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie. Erlangen: WBG.

Whitman, Walt (1996) Poetry and Prose. Hrsg v. Justin Kaplan. New York: The Library of America.

Winter, Rainer (1995) Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozeß. München: Quintessenz [u.a.].

Wippermann, Carsten (1998) Religion, Identität und Lebensführung. Typische Konfigurationen in der fortgeschrittenen Moderne, Opladen: Westdt. Verlag.

Wittgenstein, Ludwig (1984) Philosophische Untersuchungen. In: Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Band 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 225-281.

Wood, Robert T. (2006): Straightedge youth. Complexity and Contradictions of a Subculture. Syracuse: Syracuse University Press.

Wulf, Christoph/ Zirfas, Jörg (2001) Die performative Bildung von Gemeinschaften. Zur Hervorbringung des Sozialen in Ritualen und Ritualisierungen. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 10, H 1: Theorien des Performativen. Hg v. Erika Fischer-Lichte/ Christoph Wulf, S. 93-116.

Wurschi, Peter (2007) Rennsteigbeat. Jugendliche Subkulturen im Thüringer Raum 1952 – 1989. Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau Verlag.
Zappa, Frank (1990) The Real Frank Zappa Book. New York: Simon & Schuster.
Žižek, Slavoj (1991) Liebe dein Symptom wie dich selbst. Berlin: Merve.

Zusätzliche Quellen

Caroline Fricke:
Gesetz über die Teilnahme der Jugend der Deutschen Demokratischen Republik an der Gestaltung der entwickelten sozialistischen Gesellschaft und über ihre allseitige Förderung in der Deutschen Demokratischen Republik – Jugendgesetz der DDR – vom 28. Januar 1974, Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik 1974 Teil I. 45.
Mündliche Quellen Interview mit Thomas Tost am 10.01.2006 in Schwerin.
Interview mit Roberto Schallnass am 02.03.2006 in Schwerin.
Archive Bundesarchiv Berlin(=BAB)
Archiv des Beauftragten der Unterlagen des Staatssicherheitsdienstes der ehemaligen DDR (=BStU).

Julia Eckel:
Internetquellen (Stand 29.10.2010):
http://www.deecom.de
http://www.defshop.de
http://www.emp.de
http://heavymetalonline.co.uk
http://www.hoodboyz.de
http://www.igelmetal.de/uploads/oldschool/kutten/kutten.htm
http://www.kapatcha.de
http://metalboerse.de
http://www.metalmerchant.com
http://www.se7en-wear.de/sale
http://www.tshirtslayer.com

Simon Maria Hassemer:
Starcraft Ii: Wings Of Liberty (Blizzard Entertainment 2010)

Jan Leichsenring:
Internetquellen (Stand 29.10.2010):

http:// www.jugendszenen.com
http:// www.metal-archives.com
http:// www.nocturnalcult.com
http:// www.vbs.tv

Fanzines

Hammerheart 1 (2007).
Metal Mirror 38 (2010; PDF).
Monumental 1 (1997).
Mørkeskye 8 (2003); 10 (2004).
Mørkeskye 12/Sounds Under the Surface 5 (2008; PDF).
Nebelmond 3 (2006).
Pagan Herald 3 (2009).
Rauhnacht 1 (2007).

Magazine

Pagan Fire 2 (2008; Sonderausgabe des Legacy-Magazins).
Rock Hard 173 (2001); 226 (2006).

Diskografie

...And Justice for All (Metallica, Vertigo) 1988
...of Old Wisdom (Andras, Perverted Taste Rec.) 2005
20 Golden Greats (The Kinks, Pye Records / Ronco) 1978; darin: *You really got me* (1964)
47 Menschen, ein Wunsch (Sterbehilfe, RSR) 2001
A Blaze in the Northern Sky (Darkthrone, Peaceville Rec.) 1992
A Chapter of Accidents (Dead Infection, Morbid Records) 1995
A Matter of Life and Death (Iron Maiden, Emi) 2006
A Night at the Opera (Blind Guardian, Virgin) 2002
A Rock Katonái (Ossian, Hungaroton) 1990
Ace Frehley, (Ace Frehley, Casablanca) 1978
Aces High (Iron Maiden, Emi) 1984
Acélszív (Ossian, Hungaroton) 1988
Agent Orange (Sodom, Steamhammer/SPV) 1989
Agiation (Am I Blood, Nuclear Blast) 1998
Ahnenerbe (Bilskirnir, Einsatzkommando Prod.) 2004
Alive! (Kiss, Casablanca) 1975
All Hope is Gone (Slipknot, Roadrunner/Nuclear Blast) 2008
American Soldier (Queensryche, Warner) 2009
And the Forests Dream Eternally (Behemoth, Entropy Prod.) 1994
Anthems of Rebellion (Arch Enemy, Century Media) 2003
Anti-Urban (Drudkh, Supernal Music) 2007
Antichrist Superstar (Marilyn Manson, Nothing/Interscope) 1996
Apocalyptic Raids (Hellhammer, Noise Rec.) 1984
Arise (Sepultura, Roadrunner) 1991
Art of Dying, The (Death Angel, Nuclear Blast Records) 2004
Asgardsrei (Absurd, Ig Farben Prod.) 1999
Astro Creep: 2000 (White Zombie, Geffen) 1995
At the Edge of Time (Blind Guardian, Nuclear Blast) 2010
Back to the Music (Mass, GVR Records) 1977
Bard's Song (In The Forest) [Single] (Blind Guardian, Virgin) 2003
Bathory (Bathory, Black Mark Rec.) 1984

Battle Hymns (Manowar, Liberty Music) 1982
Battles In the North (Immortal, Osmose Rec.) 1995
Believe in Nothing (Paradise Lost, EMI) 2001
Bergtagen (Otyg, Eigenproduktion)1995.
Bergtatt. Et Eeventyr I 5 Capitler (Ulver, Head Not Found Rec.) 1995
Berlin (Lou Reed, RCA) 1973
Better than Raw (Helloween, Castle Communications) 1998
Billion Dollar Babies (Alice Cooper, Warner) 1973; darin: *Elected*
Black Album aka. **Metallica** (Metallica, Elektra) 1991
Black Cascade (Wolves in the Throne Room, Southern Lord Recordings) 2009
Black Metal (Venom, Sanctuary Rec.) 1982
Black Metal ist Krieg – A Dedication Monument (Nargaroth, No Colours Records) 2001
Black Sabbath (Black Sabbath, Vertigo Rec.) 1970
Blessing in Disguise (Metal Church, Elektra Records) 1989
Blood Fire Death (Bathory, Black Mark Productions) 1988
Blood on Ice (Bathory, Black Mark Productions) 1996
Bloodsworn (Der Stürmer, Deathsquad Rex) 2008
Born in the USA (Bruce Springsteen, Columbia) 1984
Break Like the Wind (Spinal Tap, MCA Records) 1992
Break the Cycle (Staind, Flip / Elektra) 2001
Bringer of Blood (Six Feet Under, Metal Blade) 2003; darin: *Amerika the brutal*
British Steel (Judas Priest, CBS), 1980; darin: *Breakin' the Law*
Burn my Eyes (Machine Head, Roadrunner Records) 1994
Captain Cleanoff (Captain Cleanoff, No Escape Records) 2002
Carnival of Souls: The Final Sessions (Kiss, Mercury) 1997
Carving a Crimson Career (Brimstone, Blast Rec./Metal Mind) 1999/2008
Cat Scratch Fever (Ted Nugent, Epic Records) 1977
Chameleon (Helloween, EMI) 1997
Chess Box – Willie Dixon, The (V. A., Chess Records/MCA Records/Sony BMG) 1997; darin *Hoochie Coochie Man* (Muddy Waters, 1954) / *Spoonful* (Howlin' Wolf, 1962)
Clawfinger (Clawfinger, Warner) 1997
Cloven Hoof (Cloven Hoof, Roadrunner Rec.) 1984)
Countdown to Extinction (Megadeth, Capitol/EMI) 1992
Crawl to China (Tourniquet, Diadem) 1997
Crimson Thunder (Hammerfall, Nuclear Blast) 2002
Crusader (Saxon, Carrere Records) 1984
Cryptic Writings (Megadeth, Capitol/EMI) 1997
Crystal Logic (Manilla Road, Roadster) 1983

Dark Medieval Times (Satyricon, Moonfog Productions) 1993
Dechristianize (Vital Remains, Century Media Rec. 2003
Defenders of the Faith (Judas Priest, CBS) 1984; darin: *Freewheel Burning / The Sentinel*
Demanufacture (Fear Factory, Roadrunner Records) 1995
Denim and Leather (Saxon, Capital Records/EMI Catalo) 1981/2009
Der Wanderer über dem Nebelmeer (V.A., Pest Prod.) 2010
Des Blutes Stimme (Riger, Ccp Rec.) 2003
Destroy the War Machine (Warrior Soul, Acetate Records) 2009
Destroyer (Kiss, Casablanca) 1976
Divine Intervention (Slayer, American Recordings) 1994
Don't Break the Oath (Mercyful Fate, Roadrunner Rec.) 1984
Doomsday Machine (Arch Enemy, Century Media) 2005; darin: *Taking back my Soul*
Dragons of the North (Einherjer, Napalm Records) 1996
Dream of the Blue Turtles, The (Sting, A&M Records) 1985; darin: *Russians*
Einstweilige Vernichtung (Yacøpsæ, Slap A Ham Records) 2001
Éjszakai Bevetés (Pokolgép, Hungaroton) 1989
Eld (Enslaved, Osmose Productions) 1997
Empire (Queensryche, Emi) 1990
Endorama (Kreator, Drakkar Records) 1999
Enemy of God (Kreator, Steamhammer/SPV) 2005
Epigenesis, The (Melechesh, Nuclear Blast) 2010
Everybody's Rockin' (Neil Young, Geffen) 1983
Everything Remains (As it Never Was) (Eluveitie, Nucelar Blast), 2010
Extreme (Extreme, A&M Records) 1989
Far Beyond Driven (Pantera, East West) 1994
Fart and Wiener Jokes (Brian Posehn, Relapse Records) 2010
Fear of the Dark (Iron Maiden, Emi Rec.) 1992
Filosofem (Burzum, Misanthropy Rec.) 1996
Fjelltronen (Wongraven, Moonfog Prod.) 1994
Follow the Blind (Blind Guardian, No Remorse Records) 1989
From Womb to Genocide (Blockheads, Bones Brigade) 2000
Frost (Enslaved, Osmose Prod.) 1994
Frozen Corpse Stuffed with Dope (Agoraphobic Nosebleed, Relapse) 2002
Future Shock (Herbie Hancock, Columbia) 1983
Félre Az Útból (Ossian, Hungaroton) 1989
Gene Simmons (Gene Simmons, Casablanca) 1978
Glorious Burden, The (Iced Earth, Spv) 2004
Gods of War (Manowar, Magic Circle Records) 2007
Hail to England (Manowar, Roadrunner Records) 1984

Hammerheart (Bathory, Black Mark Productions) 1990
Hardware (Krokus, Ariola) 1982
Heading For Tomorrow (Gamma Ray, Noise Records) 1990/2005
Heart of the Ages (In The Woods..., Misanthropy Rec.) 1995
Heavy (Iron Butterfly, Atco) 1968
Hell (Hell, Eigenproduktion) 1982
High on Blood (Deranged, Regain Records) 1998
Holy (U.D.O, Breaker) 1999
Houses of the Molé (Ministry, BMG Records) 2004
Hvis Lyset Tar Oss (Burzum, Misanthropy Rec.) 1994
Icon (Paradise Lost, Music For Nations) 1993
Imaginations from the Other Side (Blind Guardian, Virgin) 1995
In-A-Gadda-Da-Vida (Iron Butterfly, Atco) 1968
Inalienable Dreamless, The (Discordance Axis, Hydra Head) 2001
Inhale/Exhale (Nasum, Relapse) 1998
Into Glory Ride (Manowar, Megaforce Records) 1983
Iron Maiden (Iron Maiden, Emi) 1980
Îsern Himel (Lantlôs, Eigenproduktion) 2008
Johnny B. Goode (Chuck Berry, Arc Music)1958
Judas Christ (Tiamat, Century Media/SPV) 2002
Kill 'Em All (Metallica, Music For Nations, 1983); darin: *Whiplash*
Killers (Iron Maiden, Emi) 1981
Kings of Metal (Manowar, Atlantic Warner) 1988
Koncert! Live Budapest, Hungary (Pokolgép, -) 1987
Korn (Korn, Epc Records) 1994
Kveldssanger (Ulver, Head Not Found Rec.) 1996
La Masquerade Infernale (Arcturus, Misanthropy Records) 1997
Last Sucker, The (Ministry, 13th Planet) 2007
Led Zeppelin III (Led Zeppelin, Atlantic) 1970
Les Lauriers Sont Coupés (Crux Dissimulata, Christhunt Prod.) 2005
Let There be Rock (AC/DC, Atlantic / Albert Productions) 1977
Let it be (The Beatles EMI) 1970
Live In: Nerd Rage (Brian Posehn, Relapse Records) 2006
Load (Metallica, Mercury7Universal) 1996
Louder Than Hell (Manowar, Geffen) 1996; darin: *The Gods Made Heavy Metal*
Love Gun (Kiss, Casablanca) 1977
Love Hate Tragedy (Papa Roach, Dreamworks) 2001
Machine Head (Deep Purple, EMI/Warner) 1972
Master of Puppets (Metallica, Music For Nations) 1986; darin: *Master of Puppets*

Master of Reality (Black Sabbath, Vertigo/Warner) 1971
Masters of War (Bob Dylan, Columbia) 1963
Melancholie² (Coldworld, Cold Dimensions) 2008
Metal Heart (Accept, Sony) 1985
Metallic Attack: Metallica: The Ultimate Tribute Album (V.A., Big Deal Records, 2005); darin: *Whiplash* (Motörhead)
Metál Az Ész (Pokolgép, Hungaroton) 1990
Missing Link, The (Rage, Noise Records) 1993
Morbid Tales (Celtic Frost, Noise Rec.) 1984
Motorcade of Generosity (Cake, Capricorn Records) 1994
Motörhead (Motörhead, Chiswick Records) 1977
Motörizer (Motörhead, SPV) 2009
Music from the Elder (Kiss, Casablanca) 1981
Natural Born Chaos (Soilwork, Nuclear Blast) 2002
Never Ending Way of Orwarrior, The (Orphaned Land, Century Media) 2010
Night at the Opera (Queen, Parlophone/Elektra) 1975
No Remorse (Motörhead, Bronze Records) 1984
Nord (Setherial, Napalm Rec.) 1996
Nordavind (Storm, Moonfog Prod.) 1993
Nordic Metal. A Tribute to EuRonymus (V.A., Necropolis Rec.) 1995
Nostradamus (Judas Priest, Sony Music) 2008
Nuclear Fire (Primal Fear, Nuclear Blast) 2001
Number of the Beast, The (Iron Maiden, EMI) 1982; darin: *Run to the Hills*
Oceanborn (Nightwish, Drakkar Records) 1998
Odium (Morgoth, Century Media) 1993
Order of the Leech (Napalm Death, Spitfire) 2002; darin: *Continuing war on stupidity,*
Origin (Borknagar, Century Media) 2006
Out of the Cellar (Ratt, Atlantic) 1984; darin: *Round And Round*
Overkill (Motörhead, Bronze Records) 1979
Painkiller (Judas Priest, Columbia/Sony) 1990
Pandaemonium (In Legend, Selbstverlag) 2010
Panzerdivision Marduk (Marduk, Osmose Productions) 1999
Paranoid (Black Sabbath, Vertigo) 1970; darin: *Iron Man / Paranoid*
Paul Stanley (Paul Stanley, Casablanca) 1978
Peace Sells ... but who's Buying (Megadeth, Capitol Records) 1986; darin: *Peace Sells / Wake up Dead*
Peter Criss (Peter Criss, Casablanca) 1978
Piece Of Mind (Iron Maiden, Emi) 1983
Planet Zog – The End (Ad Hominem, Musique & Traditions Prod.) 2002

Planet Zog – The End... For a New World (Ad Hominem, Darker Than Black Rec.) 2008
Poems to the Wretched Hearts (Sun Of The Sleepless, Prophecy Prod.) 1999
Pokoli Színjáték (Pokolgép, Hungaroton) 1987
Powerage (AC/DC, Atlantic Rec.) 1978
Powerslave (Iron Maiden, EMI) 1984; darin: *Rime of the Ancient Mariner*
Precambrian (The Ocean, Metal Blade Records) 2007
Prevail (Kataklysm, Nuclear Blast Records) 2008; darin Taking the World by Storm
Prey (Tiamat, Century Media/EMI) 2003
Prometheus: The Discipline of Fire & Demise (Emperor, Candlelight) 2001
Prophets of Doom (Pro-Pain, Continental Entertainment) 2005
Prowler in the Yard (Pig Destroyer, Relapse) 2001
Psycho Circus (Kiss, Mercury) 1998
Putrefaction in Progress (Last Days Of Humanity, Bones Brigade) 2006
Quadrophenia (The Who, Track/Polydor) 1973
Rage Against the Machine (Rage Against the Machine, Retribution Music/Sony BMI) 1992
Razors Edge, The (AC/DC, Atlantic Warner) 1990
Reign in Blood (Slayer, DefJam Recordings) 1986; darin: *Altar of Sacrifice / Necrophobic / Postmortem / Raining Blood*
Reload (Metallica, Elektra Records) 1997
Reroute to Remain (In Flames, Nuclear Blast/Warner) 2002
Revolver(The Beatles, Parlophone) 1966
Ride the Lightning (Metallica, Elektra Records) 1984
Rio Grande Blood (Ministry, 13th Planet) 2006
Risk (Megadeth, Capitol/EMI) 1999
River, The (Bruce Sprinsteen, Columbia) 1980
Rock Around the Clock (Bill Haley and His Comets, Decca) 1954
Rock´n´Roll (Motörhead, Gwr) 1987
Rock´n´Roll Over (Kiss, Casablanca) 1976
Ruines Humaines (Amesoeurs, Northern Silence Prod.) 2006
Rust in Peace (Megadeth, Capitol Records) 1990; darin: *Hangar 18*
Sabbath Bloody Sabbath (Black Sabbath, Vertigo) 1973; darin: *Sabbath Bloody Sabbath / A National Acrobat / Sabra Cadabra / Killing Yourself to Live*
Sabotage (Black Sabbath, NEMS / Vertigo / Warner) 1975
Sagovindars Boning (Otyg, Napalm Rec.) 1999
San Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair) (Scott McKenzie, Ode Records) 1967
Saved (Bob Dylan, Columbia) 1980
Scream, Aim, Fire (Bullet For My Valentine, Gun Records) 2008
Screaming for Vengeance (Judas Priest, Columbia) 1982

Scum (Napalm Death, Earache) 1987
Seasons in the Abyss (Slayer, Def American) 1990
Serenity In Murder (Slayer, American Recordings) 1994
Seventh Son of a Seventh Son, (Iron Maiden, Emi) 1988
Shot of Love (Bob Dylan, Columbia) 1981
Show no Mercy (Slayer, Metal Blade) 1983
Slania (Eluveitie, Nuclear Blast) 2008
Slow Train Coming (Bob Dylan, Columbia9 1979
Sodom (Ausgebombt EP, dt. Version, Steamhammer/SPV) 1989
Some Girls (The Rolling Stones, Rolling Stones/Atlantic) 1978
Somewhere Far Beyond (Blind Guardian, Virgin) 1992
Somewheren In Time (Iron Maiden, Emi) 1986
Sonic Boom (Kiss, Columbia) 2009)
Soria Moria Slott (Dismal Euphony, Napalm Rec.) 1996
Soulside Journey (Darkthrone, Peaceville Rec.) 1991
Source of Origin (December Moon, Spinefarm Rec.) 1996
Speak English or Die (S.O.D., Megaforce Records) 1985/1995/2000
Spinal Tap (Spinal Tap, Polydor) 2000
Split-Lp (Lunar Aurora/Paysage D'hiver, Eternity Rec.) 2002
State of Euphoria (Anthrax, Island Records) 1987; darin. *One World*
Stranger in Town (Bob Seger, Capitol Rec.) 1979
Strong Arm of the Law (Saxon, Emi) 1980
Supercharger (Machine Head, Roadrunner Records) 2001
Surf Nicaragua (Sacred Reich, Metal Blade Records) 1988
System has Failed, The (Megadeth, Sanctuary) 2006
Tales from the Thousand Lakes (Amorphis, Spinefarm Rec.) 1994
Themes from William Blake's ›The Marriage of Heaven and Hell‹ (Ulver, Jester Records) 1998
Throndt (Throndt, Ash Nazg) 2005
Thuringia (Menhir, Ars Metalli) 1999
Time of the Oath, The (Helloween, Warner) 1996
Tnyribal (Squash Bowels, Obscene) 2000
Tommy (The Who, Polydor) 1969)
Totális Metál (Pokolgép, Hungaroton) 1986
Touched by the Crimson King (Demons & Wizards, Steamhammer) 2005
Toxicity (System Of A Down, American Recordings) 2001
Trans (Neil Young, Geffen) 1982
Tribe of Force (Van Canto, Napalm Records) 2010

Trilogie – Three Journeyes Through The Norwegian Netherworlde, The (Ulver, Century Media) 1997
Tristheim (Hel, Det Germanske Folket) 2006
Triumph of Steel, The (Manowar, Atlantic Recording/Warner) 1992
Trollskau, Skrømt og Kølabrenning (Myrkgrav, Det Germanske Folket) 2006
Twilight of The Gods (Bathory, Black Mark Productions) 1991
Two Hunters (Wolves in the Throne Room, Southern Lord Recordings) 2007
Tyr (Black Sabbath, I.R.S.) 1990
Ugass Kutya! (Moby Dick, E&E Prod.) 1990
Under a Funeral Moon (Darkthrone, Peaceville Records) 1993
Unmasked (Kiss, Casablanca) 1980
Van Halen (Van Halen, Warner) 1978
Vikingligr Veldi (Enslaved, Deathlike Silence Prod.) 1994
Vincebus Ereptum (Blue Cheer, Island Records) 1968
Vinterskugge (Isengard, Peaceville Rec.) 1994
Violation (Starz, Capitol) 1977
Violent Revolution (Kreator, Steamhammer/SPV) 2001
Viszlát Iván! (Aurora, Eigene Veröffentlichung) 1989
Vulgar Display Of Power (Pantera, Eastwest Records) 1992
Vîrstele Pâmîntului (Negurâ Bunget, Aural Music/Code 666 Rec.) 2010
Walls of Jericho (Helloween, Sanctuary Records Group Ltd / Noise Int.) 1985; darin: *Heavy Metal (is the Law)*
Welcome to Hell (Venom, Neat Rec.) 1981
Where at Night the Wood-Grouse Plays (Empyrium, Prophecy Prod.) 1999
Wille : Tatkraft : Potential (Halgadom, Sonnenkreuz Vertrieb Und Produktionen) 2009
With Oden on our Side (Amon Amarth, Metal Blade Records) 2006
World Extermination (Insect Warfare, 625 Thrashcore) 2007
Years of Decay, The (Overkill, Megaforce. Atlantic) 1989
Yggdrasill (Enslaved, Eigenproduktion) 1992
Youthanasia (Megadeth, Capitol Records) 1994
Zobena Dziesma (Skyforger, Eigenproduktion) 2003

Filme

8½ (Italien/Frankreich 1963) Federico Fellini
A Mighty Wind (USA 2004) Christopher Guest
A Nightmare On Elm Street (USA 2010) Samuel Bayer
Batman Begins (USA 2005) Christopher Nolan
Bill & Teds verrückte Reise durch die Zeit (USA 1988) Stephen Herek
Blair Witch Project (USA 1999) Daniel Myrick, Eduardo Sánchez
Catacombs (USA 2007) Tomm Coker, David Elliot
Comedian Harmonists (Deutschland/Österreich 1997) Joseph Vilsmaier
Conan The Barbarian (USA 1982) John Milius
Crow, The (USA 1994) Alex Proyas
Dawn Of The Dead (USA/Can/J/F 2004) Zack Snyder
Decline of Western Civilization, The (USA 1981), Penelope Spheeris
Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years, The (USA 1988), Penelope Spheeris
Decline of Western Civilization III, The (USA 1998), Penelope Spheeris
Detroit Rock City (USA 1999), Adam Rifkin
Devil Rides Out, The (UK 1967) Terence Fisher
Devil's Reject, The (USA 2005) Rob Zombie
Don't Look Back (USA 1967) D.A. Pennebaker
Eat the Rich (GB 1987) Peter Richardson
Ewiger Wald (D 1936) Hanns Springer
Exorcist, The (USA 1973) William Friedkin
Flashdance (USA 1983) Adrian Lyne
Freddy Vs Jason (Can/USA/I 2003) Ronny Yu
Freddy's Dead: The Final Nightmare (USA 1991) Rachel Talalay
Friday 13th (USA 1986) Tom McLoughlin
Full Metal Village (BRD 2006) Cho Sung-Hyung
Global Metal: 7 Countries, 3 Continents, 1 Tribe (USA 2008) Sam Dunn
Halloween (USA 1978) John Carpenter

Halloween (USA 2007) Rob Zombie
Halloween 2 (USA 2009) Rob Zombie
Hardware (USA 1990) Richard Stanley
Haunted World of El Superbeasto, The (USA 2009) Rob Zombie
Heavy Metal auf dem Lande (BRD 2006) Andreas Geiger
Heavy Metal in Baghdad (USA/Can 2008) Suroosh Alvi/ Eddy Moretti
Hellraiser III (USA 1992) Anthony Hickox
Hills Have Eyes, The (USA 2006) Alexandre Aja
Hostel (USA 2005) Eli Roth
House Of 1000 Corpses (USA 2003) Rob Zombie
House Of Wax (Aus/USA 2005) Jaume Collet-Serra
Iron Man 2 (USA 2010) Jon Favreau
Kiss meets the Phantom of the Park (USA 1978) Gordon Hessler
Last Waltz, The (USA 1978) Martin Scorsese
Lemmy (USA 2010) Greg Olliver/ Wes Orshowski
Lockere Geschäfte (USA 1983) Paul Brickmann
Matrix, The (USA/Aus 1999) Andy & Lana Wachowski
Metal. A Headbanger's Journey (Can 2005) Sam Dunn, Scott McFayden, Jessica Joy Wise
Mimic (USA 1997) Guillermo Del Toro
Mission Impossible 2 (USA/D 2000) John Woo
Monster Dog (E/USA/Pri 1984) Claudio Fragasso
Opera (Ital 1987) Dario Argento
Persepolis (USA/F 2007) Marjane Satrapi/ Vincent Paronnaud
PhEnomena (Ital 1985) Dario Argento
Prince of Darkness (USA 1987) John Carpenter
Psycho (USA 1960) Alfred Hitchcock
Resident Evil (UK/D/F 2002) Paul W.S. Anderson
Resident Evil: Extinction (F/Aus/D/Uk/Usa 2007) Russell Mulcahy
Ridget (aka.) **The Kingdom** (Dan,F,D,Swe 1994) Lars Von Trier
Saving Private Ryan (USA 1998) Steven Spielberg
Saw (USA/Aus 2004) James Wan
Schindlers Liste (USA 1993) Steven Spielberg
Scream (USA 1996) Wes Craven
Scream 3 (USA 2000) Wes Craven
Se7en (USA 1996) David Fincher
Some Kind of Monster (Metallica, 2004) Joe Berlinger/ Bruce Sinofsky
Song Remains the Same, The (USA 1976) Peter Grant
Spawn (USA 1997) Mark A.Z. Dippé
Spiderman (USA 2002) Sam Raimi

Story of Anvil, The (USA 2008) Sasha Gervasi
Texas Chainsaw Massacre, The (USA 2003) Marcus Nispel
Texas Chainsaw the Beginning (USA 2006) Jonathan Liebesman
This is Spinal Tap (USA 1984) Rob Reiner
Thrash, Altenessen (BRD/WDR 1989) Thomas Schadt
Underworld (UK/D/Hun/Usa 2003) Len Wiseman
Untergang, Der (Deutschland/Italien/Österreich 2004) Oliver Hirschbiegel
Valentine (USA 2001) Jamie Blanks
WAAhnsinn – Der Wackersdorf-Film (BRD 1986) Helge Cramer/ Uwe Heitkamp/ Michael Herl / Christian Wagner
Waynes World (USA 1992), Penelope Spheeris
Witches, The (UK 1966) Cyril Frankel
Zombieland (USA 2009) Ruben Fleischer
Zurück in die Zukunft (USA 1985) Robert Zemeckis

Musikvideos

A Beautiful Lie (USA 2008) Jared Leto/ 30 Seconds To Mars
Allein Allein (D 2008) Hagen Decker/ Polarkreis 18
Angel of Death (CH 2010) Tomislava Kosic/ Slayer [http://www.youtube.com/watch?v=D4uDtOYWDv4]
Black metal church burning (o.A.) o.A [http://vimeo.com/5690174]
Blashyrkh (GB 2005) David Palser / Immortal
Blood Oath (CH 2010) Tomislava Kosic / Suffocation [http://www.youtube.com/watch?v=U5W2QCZXg9A]
Call of the Wintermoon (o.A.) o.A./ Immortal [http://www.youtube.com/watch?v=-VB-dAY8eA9w]
Duality (USA 2004) Tony Petrossian/ Slipknot
Freak on a Leash (CH 2010) Tomislava Kosic/ Korn [http://www.youtube.com/watch?v=lAT1C3AA200]
Gloves of Metal (USA 1984) o.A. / Manowar [http://www.youtube.com/watch?v=-4qTi7cD-tI4]
Grim and Frostbitten Kingdoms (GB 2005) David Palser/ Immortal
How to make a black metal video. NOT! (o.A.) o.A [http://www.youtube.com/watch?v=bQLJUedf4f4]
I'm More Metal Than You (USA 2010) Brian Musikoff, John Kuramoto/ Brian Posehn
Progenies of the Great Apocalypse (Nor 2003) Patric Ullaeus/ Dimmu Borgir

Sleeping Sun (Fin 1999) Sami Käyhkö / Nightwish
Sleeping Sun (Fin 2005) Jörn Heitmann / Nightwish
The Serpentine Offering (Nor 2007) Patric Ullaeus/ Dimmu Borgir
Thoughtless (USA 2002) Albert und Allen Hughes / Korn
trOO black metal winter of blashyrkh (o.A.) o.A [http://www.youtube.com/watch?v=_5kukhUHAM8}
Waking the Demon (GB 2009) Max Nicholls/ Bullet for my Valentine

Sonstige AV-Quellen

Abecedaire – Gilles Deleuze von A bis Z (absolut Medien 2009) Pierre-André Boutang
Speed lives (USA 2003) Michael Angelo Batio, Simi Valley, CA: Metal Method Productions [DVD].
Tagesschau, ARD. 25.07.2010
The Zen of Screaming (USA 2007) Melissa Cross, Alfred Music Publishing
The Zen of Screaming Part 2 (USA 2007) Melissa Cross, Alfred Music Publishing
Young Guitar DVD Mag (Vol. 4, Super virtuosity) (2004), Mattias Eklundh, Shinko Music Publishing [DVD].

Autorenverzeichnis

Mario Anastasiadis ist wiss. Mitarbeiter am Institut für Sprach-, Musik- und Medienwissenschaft der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Er ist Mitglied der GfM, bzw. der GfM-AG Populärkultur und Medien. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Populäre Musikkulturen und Social Media (laufendes Dissertationsprojekt) Aktuelle Veröffentlichungen: *We are not alone! Strategien der Creative Industries zur Vermessung von Fan-Aktivität in den Web 2.0-Räumen der Popmusik*; *› LIKE – COMMENT – SHARE‹ Eine virtuell-ethnographische Annäherung an Popmusik-Fan-Aktivitäten in Facebook*. In: Marcus S. Kleiner / Michael Rappe (Hg.): Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele, Bielefeld 2011. Freiberufliche Arbeit als Kommunikationsdesigner, Veranstalter, Musiker und DJ.

Julia Eckel (M.A.) promoviert am Institut für Medienwissenschaft in Bochum und ist Promotionsstipendiatin der Fakultät für Philologie mit einem Dissertationsprojekt zur Diskursgeschichte des Anthropomorphen in audiovisuellen Medien. Ihre momentanen Arbeitsschwerpunkte und -interessen sind Medientheorien des ›Figürlichen‹, Synthespians und Virtual Actors, sowie nonlineare Narrationen, ›narrative complexity‹ und unzuverlässiges Erzählen in Film und Fernsehen.

Dietmar Elflein (Dr. phil.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Musik und Musikpädagogik der TU-Braunschweig sowie Lehrbeauftragter für Musikwissenschaft an der Hochschule der populären Künste Berlin (HdpK) GmbH. Er arbeitet zudem freiberuflich als Komponist und Sounddesigner für Theater- und Medienkunstprojekte und macht Jugendarbeit im teeny-musik-treff in Berlin Wedding. Er ist Mitglied des wissenschaftlichen Beirats des ASPM e.V. (Arbeitskreis Studium Populäre Musik e.V.). Aktuelle Veröffentlichung: *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*. Bielefeld, 2010. Vollständige Publikationsliste und alles weitere: www.d-elflein.de

André Epp (M.A). studierte Pädagogik, Erziehungswissenschaften und Musikwissenschaften. Wissenschaftliche Hilfskraft an der Universität Hildesheim am Institut für Erziehungswissenschaften, Abteilung Angewandte Erziehungswissenschaften. Arbeitsschwerpunkte: Jugendkultur und Popularmusik, ethnologische Musikforschung (Rembetiko), historische Pädagogik, Pädagogik und 1968, Kinder- und Jugendarbeit bzw. Kinder- und Jugendhilfe, qualitative und quantitative Empirie, Sozialisationsforschung, Bildungsforschung. Mitarbeit in Projekten der Kinder- und Jugend(kultur)arbeit, der Schulkindbetreuung, der Altenbetreuung und der Arbeit mit Menschen mit Behinderungen; aktiver Musiker. Letzte Veröffentlichung: *Musikprojekte als Bildungsinstitution – Zu den Wirkungen kultureller Jugendarbeit.* In Peter-Ulrich Wendt (Hg.):mit Wirkung! Zur Nachhaltigkeit von Jugendarbeit im ländlichen Raum, Marburg 2010.

Caroline Fricke studierte Mittlere, Neuere und Osteuropäische Geschichte und Literaturwissenschaft an der Christian Albrechts Universität Kiel und Russiche Literaurgeschichte und Osteuropäische Geschichte an der Pädagogischen Alexander Herzen Universität St. Petersburg. Gegenwärtig promoviert sie an der Universität Potsdam über Jugendliche im Bezirk Schwerin 1971 - 1989. Aktuelle Veröffentlichungen: *Closely observed races: East German youth and the public.* In: Cathleen Giustino, Catherine Plum (Hg): Socialist Escapes: Breaks from the Everyday in Cold War Eastern Europe, New York 2011; *»negativ-dekadent«? – Jugendkulturen im Bezirk Schwerin in den Achtziger Jahren.* In: Zeitgeschichte regional 2/2011; *Einweisung zur Umerziehung. Vom Umgang mit sozial auffälligen Jugendlichen.* In: Horch und Guck: Zeitschrift zur kritischen Aufarbeitung der SED-Diktatur, 2/2008, 6-10.

Jan Grünwald (Dr. des.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Neue Medien am Institut für Kunstpädagogik der Goethe Universität Frankfurt am Main. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Bildkulturen, Räume, Gender Studies, Männlichkeitsbilder und geschlechtsspezifische Widerstandsstrategien. Seine Dissertation befasst sich mit Repräsentationen archaischer Männlichkeit und deren räumliche Verortung im Bewegtbild. Letzte Veröffentlichung: *Das Helle ist das Dunkle – Verschwinden als ästhetische Kategorie archaischer Männlichkeit.* In: Heinz-Hermann Krüger / Birgit Richard (Hg.): Intercool 3.0. Jugend Bild Medien. Ein Kompendium zur aktuellen Jugendkulturforschung. München 2010; *Von der Ware Musik zu Social Music? Geschredderte Jugend-Bilder und Musik-Bastarde auf YouTube.* In: Heinz Drügh u.a (Hg.): Warenästhetik: Neue Perspektiven auf Konsum, Kultur und Kunst. Frankfurt/M. 2011 (zusammen mit Birgit Richard). Als Monografie *Flickernde Jugend - rauschende Bilder Netzkulturen im Web 2.0.* Frankfurt/M. 2010 (zusammen mit Richard, Recht und Metz).

Simon Maria Hassemer promoviert über die Repräsentation des Mittelalters in der Populärkultur an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Fachbereich Mittelalterliche Geschichte. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören die narrativen, akustischen und visuellen Designs kontemporärer und historischer Geschichtskultur.

Imke von Helden (M.A.) ist akademische Mitarbeiterin in der DFG-Forschergruppe 875 »Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen der Gegenwart« und Teil der Projektgruppe »Heavy Fundametalisms – Music, Metal and Politics«. Sie promoviert an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br. im Fachbereich Skandinavistik über das Symbol des Wikingers und dessen globale Verbreitung im Extreme Metal. Letzte Veröffentlichungen: *Apocalyptica.* In:Forsås-Scott, Helena et al.(Hg.): Nordic Encyclopaedia, London 2012; *›A Furore Normannorum, Libera Nos Domine!‹ - A Short History of Going Berserk in Literature and Heavy Metal*. In: McKinnon, Colin A. et al (Hg.).: Can I Play With Madness? Metal, Dissonance, Madness and Alienation, Oxford 2011 (E-Book).

Christian Heinisch ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Projektleiter des BMBF-Projektes ›Bildatlas: Kunst in der DDR‹ an der Technischen Universität Dresden im Institut für Soziologie am Lehrstuhl für Soziologische Theorie, Theoriegeschichte und Kultursoziologie mit dem Arbeitsschwerpunkt Kunst in der DDR. Letzte Veröffentlichung: *›Es muß demokratisch aussehen, aber wir müssen alles in der Hand haben‹. Zur Diskussion des Machtbegriffs am Beispiel der Allgemeinen Deutschen Kunstausstellung in Dresden 1946*, in: André Brodocz et.al.(Hg.): Institutionelle Macht. Genese – Verstetigung – Verlust. Köln/Weimar/Wien 2005

Franz Sz. Horváth (Dr.phil.) studierte 1997-2002 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg Mittlere und Neue Geschichte sowie Philosophie. 2006 promovierte er im Fach Osteuropäische Geschichte über *Die politischen Strategien der ungarischen Minderheit Rumäniens 1931-1940* (2007 Förderpreis der Südosteuropagesellschaft). 2002-2004 Stipendiat der ZEIT-Stiftung Ebelin und Gerd Bucerius. 2006-2007 Research Fellow an der University of Southampton. 2007-2008 Postdoktorandenstipendium der Studienstiftung des Deutschen Volkes (Bonn) und des Leo Baeck Institute (London), seit 2010 Referendariat für das Lehramt an Gymnasien. Zahlreiche Publikationen zur Geschichte Siebenbürgens, Rumäniens und Ungarns.

Marcus S. Kleiner (Dr. phil.) lehrt aktuell Medienwissenschaft an der Universität Siegen und arbeitet(e) an den Universitäten Duisburg, Düsseldorf, Dortmund (FH), Bonn, Magdeburg, Paderborn und Klagenfurt. Seine Lehr- und Forschungsgebiete sind Medientheorie, Medien-

kultur, Mediengeschichte, Mediensoziologie, Medienanalyse, Neue Medien, Populäre Kulturen und Populäre Medienkulturen. Aktuelle Buchpublikationen u.a.: (zus. m. Dirk Matejovski und Enno Stahl) *Pop in R(h)einkultur. Oberflächenästhetik und Alltagskultur in der Region,* Essen 2008; *Grundlagentexte zur sozialwissenschaftlichen Medienkritik*, Wiesbaden 2010; *Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele*, Bielefeld 2011; (zus. m. Thomas Wilke) *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorie, Ästhetiken, Praktiken,* Frankfurt/M 2012. Freiberufliche Arbeit als Medienberater, Projektmanager, Veranstalter, Texter, PR-Redakteur, Publizist und Hörspielautor.

Reinhard Kopiez (Dr. phil.) ist seit 1998 Professor für Musikpsychologie an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover. Nach einem Musikstudium (Konzertexamen Gitarre 1982) an der HfM Köln studierte er 1990 Musikwissenschaft, Psychologie und Musikethnologie an der TU und FU Berlin; Promotion 1990 bei Helga de la Motte-Haber mit einer Dissertation zum instrumentalen Üben. 1990 bis 1995 Wissenschaftlicher Assistent für Musikwissenschaft an der TU Berlin; Habilitation 1998; 1995 bis 1998 Professor für Systematische Musikwissenschaft an der HfM Würzburg. Er ist Präsident der European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM). Publikationen zur musikalischen Performanz, Sozialpsychologie der Musik und Musik und Emotion. Mitherausgeber des Standardwerks *Musikpsychologie. Das neue Handbuch,* Reinbeck b. Hamburg, 2008ff.

Marco Lehmann (Dr. phil.) ist Diplom-Psychologe und M.Sc. in Music Psychology (Keele University, England). Er wurde 2010 an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover promoviert und schloss damit seine Forschungsarbeit über Jugendliche ab (*Soziale Einflüsse auf die Musik-Elaboration Jugendlicher.* Berlin, 2011). Lehmanns Forschung thematisiert das psychologische Format musikalischen Erlebens und seine Verknüpfung mit dem sozialen Leben. Die Beziehung zwischen Musiker und Rezipient sowie die Entwicklung musikalischer Präferenzen sind dabei bedeutsam. Die Forschungsergebnisse finden sich in Veröffentlichungen und nationalen und internationalen Konferenzbeiträgen. Weiterhin beschäftigt er sich mit Versuchsplanung, Statistik und dem damit zusammenhängenden Problem der Übersetzung psychologischer Aussagen in adäquate empirische Überprüfungen. Marco Lehmann arbeitet zurzeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Hamburg und berät dort an der Servicestelle für empirische Forschungsmethoden.

Daniel Kernchen Daniel Kernchen (M.A.), selbst aktiver Musiker, studierte Musikwissenschaft, Kulturmanagement und Rechtswissenschaft an der Hochschule für Musik Franz Lis-

zt Weimar und der Friedrich Schiller Universität Jena. Zur Zeit promoviert er am Institut für Musikwissenschaft der HfM Franz Liszt Weimar über Niklas Luhmanns Systemtheorie als musikwissenschaftliche Methode und arbeitet als Orchestermanager bei den Thüringern Symphonikern Saalfeld/ Rudolstadt. Derzeitige Forschungsinteressen und -schwerpunkte sind systemische und systematische Musikwissenschaft, Jazz- und Popularmusik sowie die musikwissenschaftliche Methodenforschung.

Tomislava Kosic ist Lizenziandin an der Universität Zürich, an der sie Allgemeine und Osteuropäische Geschichte sowie Religionswissenschaft studiert. Bei Prof. Dr. Nada Boškovska verfasst sie ihre Abschlussarbeit unter dem Titel: *›Liebe Schwestern und Brüder‹. Katholische KroatInnen in der Schweiz und Darstellungen kollektiver Identitätsbilder in kirchlichen Publikationen seit 1990*. Am Historischen Seminar der Universität Zürich (Abteilung für Osteuropäische Geschichte) ist sie seit 2008 als Semesterassistierende tätig und war Mitorganisatorin des 13. Arbeitstreffens des Forums Ostmittel- und Südosteuropa (FOSE).

Florian Krautkrämer ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im Bereich Filmwissenschaft des Studiengangs Medienwissenschaften an der HBK Braunschweig. Arbeitsschwerpunkte sind Experimental- und Autorenfilm, Text- und Autorentheorie sowie die Paratexte des Films. Er promoviert zum Thema ›Schrift im Film‹. Letzte Veröffentlichung als Herausgeber (zusammen mit Michael Fürst und Serjoscha Wiemer): *untot – Zombie/Film/Theorie*, Berlin 2011.

Christian Krumm (Dr.) ist Historiker und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für niederrheinische Kulturgeschichte und Regionalentwicklung der Universität Duisburg-Essen. Seine Forschungs- und Interessenschwerpunkte sind die Geistes- und Kulturgeschichte des 19. Und 20. Jahrhunderts. Zusammen mit Holger Schmenk veröffentlichte er das Buch *Kumpels in Kutten. Heavy Metal im Ruhrgebiet* (Bottrop 2010), in dem anhand von zahlreichen Interviews mit Musikern, Journalisten und Produzenten die Entstehung und Entwicklung der Heavy Metal Szene im Ruhrgebiet seit Anfang der 80er Jahre dokumentiert und beschrieben wird. Er ist außerdem beteiligt an den *Kölner Arbeitsgesprächen zur Heavy Metal Forschung*.

Jan Leichsenring studierte Philosophie, Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Leipzig. Gegenwärtig promoviert er über aktuelle Naturrechtstheorien am Erfurter Max-Weber-Kolleg im Fach Philosophie.

Mathias Mertens (Dr. phil) ist Privatdozent für Medienwissenschaft an der Stiftung Universität Hildesheim. Arbeitsschwerpunkte sind Medienkulturgeschichte, Ästhetik der Neuen Medien und Game Studies. Letzte Veröffentlichungen: mit Stephan Porombka (Hrsg.) *Statusmeldungen. Schreiben in Facebook*, Salzhemmendorf 2010. Als Monografie *Kaffeekochen für Millionen. Die spektakulärsten Ereignisse im World Wide Web*, Frankfurt/M. 2006.

Rolf F. Nohr (Dr. phil) ist Professor für Medienästhetik und Medienkultur im Studiengang Medienwissenschaften der HBK Braunschweig. Er ist Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Medienwissenschaften sowie Herausgeber der Reihe Medien'Welten (Münster: Lit). Arbeitsschwerpunkte sind mediale Evidenzverfahren, Game Studies und instantane Bilder. Letzte Veröffentlichungen: mit Serjoscha Wiemer (Hg.) *Strategie Spielen. Medialität, Geschichte und Politik des Strategiespiels*, Münster 2008. Als Monografie *Die Natürlichen des Spielens. Vom Verschwinden des Gemachten im Computerspiel*, Münster 2008. Mehr unter www.nuetzliche-bilder.de.

Jörg Petri ist Professor im Studiengang Kommunikationsdesign an der Hochschule Rhein-Waal, freiberuflicher Typograf und Mitgründer der *Edition Kopfnote*. Als gelernter Schriftsetzer und Medieninformatiker interessiert er sich für alles, was mit Schrift zu tun hat. Letzte Veröffentlichung als Herausgeber (mit Sabine Kampmann und Anja Herrmann): *»Tatoo« Querformat Magazin*, Braunschweig, 2011

Sören Philipps ist Historiker und Mitarbeiter am Historischen Seminar der Leibniz Universität Hannover. Seine Arbeitsschwerpunkte sind politik- und kulturgeschichtliche Aspekte von Geschichte und Öffentlichkeit sowie Medien und transnationale Wissens- und Technikdiskurse im 19. und 20. Jahrhundert. Zuletzt erschienen: *Überformte gesellschaftliche Wirklichkeit im deutschen Heimatfilm der 1950er Jahre: Verlorene Söhne, Wilderer und andere Außenseiter.* In: Wara Wende/ Lars Koch (Hrsg.): Krisenkino. Filmanalyse als Kulturanalyse: Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm. Bielefeld 2010, S. 127-142; ; *The birth of the European Union: Challenging the myth of the civilian power narrative*. In: Roland Wenzlhuemer (Hrsg.), Counterfactual Thinking as a scientific method. HSR Special Issue Vol. 34, 2009, No. 2, S. 203-214.

Sascha Pöhlmann ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Amerikanische Literaturgeschichte an der LMU München, wo er 2008 mit einer Dissertation zum Thema *Pynchon's Postnational Imagination* promovierte (veröffentlicht im Universitätsverlag Winter, 2010).

Er arbeitet an einem Habilitationsprojekt über die Topographie der Anfänge in der amerikanischen Lyrik von Walt Whitman bis zur Gegenwart.

Birgit Richard (Dr. phil.) ist Professorin für Neue Medien in Theorie und Praxis an der Goethe Universität Frankfurt am Main. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind Bildkulturen (Jugend-Kunst-Gender), Todesbilder, Audiovisuelle Mediengestaltung, Ästhetik aktueller Jugendkulturen (Jugendkulturarchiv) www.birgitrichard.de, sowie Forschungsprojekte zu medialen Bildkulturen und Jugendkulturen. Buchpublikationen u.a.: *Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt*. Frankfurt/M. 2005 (hrsg. zusammen mit Neumann-Braun); *Uniformierungen in Bewegung. Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade*. Münster 2007 (hrsg. zusammen mit Mentges, Gabriele und Neuland-Kitzerow, Dagmar); *Hülle und Container. Medizinische Weiblichkeitsbilder im Internet*. München 2007 (zusammen mit Zaremba, Jutta); *Konsumguerilla: Widerstand gegen Massenkultur?* Frankfurt/Ma. 2008 (hrsg. zusammen mit Ruhl, Alexander); *Flickernde Jugend - rauschende Bilder Netzkulturen im Web 2.0*. Frankfurt/M. 2010 (zusammen mit Grünwald, Recht und Metz); *Inter-Cool 3.0. Jugend Bild Medien, Ein Kompendium zur aktuellen Jugendkulturforschung.* München 2010 (hrsg zusammen mit Heinz-Hermann Krüger).

Andreas Salmhofer (Dr. phil.) ist Politikwissenschafter, Historiker und Sozialwissenschafter. Er arbeitet als Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Wiener Institut für sozialwissenschaftliche Dokumentation und Methodik (WISDOM). Magisterarbeit am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien im Fach Geschichte. Promoviert am Institut für Staatswissenschaft der Universität Wien im Fach Politikwissenschaft. Forschungs- und Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich der Historischen Sozialforschung, der quantitativen bzw. qualitativen Sozialwissenschaft, der Arbeitsmarktpolitik, der Jugendkultur, der Kybernetik, der Wissenschaftsentwicklung und der Cultural Studies.

Frank Schäfer (Dr. phil) lebt als Schriftsteller, Musik- und Literaturkritiker in Braunschweig. Neben Romanen und Erzählungsbänden sind diverse Essaysammlungen und Sachbücher vor allem zur Literatur und Popkultur erschienen. Zuletzt: *111 Gründe, Heavy Metal zu lieben* (berlin 2010) und *Alte Autos & Rock'n'Roll* (Münster 2010).

Jörg Scheller ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich. Er promoviert parallel am Institut für Kunstwissenschaft und Medientheorie der Staatlichen Hochschule für Gestaltung (HfG) über Arnold Schwarzenegger und unter-

richtet als Lehrbeauftragter an der HfG, der Universität Siegen und der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Als Journalist und Essayist publiziert er regelmäßig u.a. in *artnet, Die Zeit, Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Kunst der Moderne bis zur Gegenwart, Körperästhetik, poststrukturalistische Philosophie, Konsum- und Populärkultur. Er ist Mitglied der Association Internationale des Critiques d'Art. Letzte Veröffentlichungen: *No Sports! Zur Ästhetik des Bodybuildings*, Stuttgart 2010; zusammen mit Alma-Elisa Kittner (Hg.) *Weichspüler: Wellness in Kunst und Konsum*. Bielefeld: transcript (dritte Ausgabe der wissenschaftlichen Zeitschrift *Querformat: Zeitgenössisches. Kunst. Populärkultur*), 2010.

Sascha Seiler ist Akademischer Rat im Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Allgemeine Forschungsschwerpunkte vor allem im Bereich der Popmusikforschung, der nord- und südamerikanischen Literatur, der literarischen Postmoderne und der Intermedialität. Detaillierte Schwerpunkte beinhalten die Narrative Ästhetik von zeitgenössischen TV-Serien, 9/11 als kulturelle Zäsur, Raum und Identität, Ästhetik des Verschwindens. Seit 10 Jahren auch Arbeit als Musikjournalist. Neueste Buchveröffentlichungen: *Das Verborgene, Verschwundene und Vergessene in der Popmusik* (Hrsg. zusammen mit Thorsten Schüller) (2011); *Von Zäsuren und Ereignissen* (Hrsg. zusammen mit Thorsten Schüller) (2010); *Handbuch der literarischen Gattungen* (Hrsg. von Dieter Lamping mit Sandra Poppe, Sascha Seiler und Frank Zipfel) (2009); *9/11 als kulturelle Zäsur. Repräsentationen des 11. September 2001 in kulturellen Diskursen, Literatur und visuellen Medien* (mit Sandra Poppe und Thorsten Schüller) (2009).

Herbert Schwaab (Dr. phil.) ist Akademischer Rat am Lehrstuhl für Medienwissenschaft der Universität Regensburg. Lehrt, forscht und veröffentlicht zur Filmphilosophie, zur Populärkultur, zu (non-quality) Fernsehserien (im Besonderen zur Sitcom *King Of Queens*), zum philosophischen Konzept des Alltags, zum populären Kino und zu den Anime von Hayao Miyazaki. Assoziiertes Mitglied im Teilprojekt *Die Fernsehserie als Projektion und Reflexion des medialen Wandels* des SPP *Mediatisierte Welten* der DFG. Jüngste Veröffentlichungen: *Erfahrung des Gewöhnlichen. Stanley Cavells Filmphilosophie als Theorie der Populärkultur*, Münster 2010 und *Zwischen Kansas und Oz. Tatorte und Fluchtpunkte der Unterhaltung* in Griem, Julika/Scholz, Sebastian (Hg.) Tatort Stadt. Mediale Topographien eines Fernsehklassikers, Frankfurt/M. 2010.

Manuel Trummer (Dr. des) ist wissenschaftlicher Assistent am Lehrstuhl für Vergleichende Kulturwissenschaft der Universität Regensburg. Mit dem Thema Heavy Metal beschäftigte er

sich im Rahmen seiner Dissertation *Sympathy for the Devil. Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik* (2010), verschiedenen Seminaren und Vorträgen und als Gitarrist der Band Atlantean Kodex. Forschungsschwerpunkte: Populäre Musikkulturen, Nahrungsforschung, Populäre Religiosität, Brauchforschung, Poptheorie. Manuel Trummer ist Mitglied der DGV-Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen. Aktuelle Veröffentlichungen: *Powermythologie. Comic-Superhelden in der Ikonographie der Rockmusik zwischen Potenz, Parodie und Kommerz* (2011). In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften 1/2011; *Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik*, Münster 2011.

Andreas Wagenknecht (Dr. phil) ist wissenschaftlicher Angestellter an der Universität Mannheim am Seminar für Medien- und Kommunikationswissenschaft. Arbeitsschwerpunkte: Film- und Medientheorie, Musik als Inszenierungsmittel im dokumentarischen Fernsehen, populäre Musik (im Internet), qualitative Methoden der empirischen Sozialforschung. Letzte Veröffentlichung: *Das Automobil als konstruktive Metapher. Eine Diskursanalyse zur Rolle des Autos in der Filmtheorie*, Wiesbaden 2011.

Tobias Winnerling (M.A.) ist wiss. Mitarbeiter am Lehrstuhl für Geschichte der Frühen Neuzeit der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Konzeptionen des Anderen. Kulturtransferkonzepte in der jesuitischen Ostasienmission des 16. Jahrhunderts (laufendes Dissertationsprojekt); das Asienbild in Zedlers Grossem Vollständigen Universal-Lexicon (laufendes Online-Projekt); frühneuzeitliche Kräuterbücher; Geschichte im Computerspiel. Aktuelle Veröffentlichungen: *»Man hat aber nicht Ursache, auf dieses Auctoris Beschreibung von Formosa viel zu bauen«. Die Insel Formosa in Zedlers Universal-Lexicon und bei George Psalmanazar*, in: Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit 13 (2009); *Der Fürsten-Theriak. Die wundersamen Knoblauchkräfte der Frühen Neuzeit*, in: Würzburger medizinhistorische Mitteilungen 29 (2010). Im Privaten Heavy Metal-Fan und einem neuen Forschungsschwerpunkt ›kulturwissenschaftliche Metal-Forschung‹ nicht abgeneigt.

Rainer Zuch (Dr. phil.) promovierte 2002 am Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps-Universität Marburg über *Die Surrealisten und C.G. Jung*. 2001-2005 Freier Mitarbeiter am Deutschen Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg. Seit 2005 Lehrbeauftragter am Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps-Universität Marburg. Seit 2006 Mitarbeiter am Otto Ubbelohde-Haus, Goßfelden. Arbeitsschwerpunkte und Publikationen: Kunst und Kunsttheorie der klassischen Moderne, phantastische Kunst und Literatur, Burgenforschung.

BILDNACHWEIS

Alle Abbildungen werden ausdrücklich nur in Zusammenhang mit ihrer kritischen Besprechung und Analyse im Text verwendet.

Julia Eckel: Abb.1-5 u. 7-9: fotografiert von Julia Eckel, Dong Open Air, Juli 2010 / Abb.6: fotografiert von Julia Eckel, ›Essen Original‹, September 2010.

André Epp: Abb.1 u.3: fotografiert von Fawaz

Caroline Fricke: Abb.1-3: Akte BStU: MfS BV Schwerin: AKG 03b

Simon Maria Hassemer: Abb.1 The Savage Sword of Conan © Curtis Magazines / Marvel Comics; entnommen aus: [http://www.earlnorem.com/Conan%20Gallery/CONAN/norem-2.jpg] / Abb.2 Frank B. Dicksees :*The Funeral of a Viking* (Manchester City Art Gallery); Coverartwork des Albums *Hammerheart* © Bathory; entnommen aus: [http://img.webme.com/pic/p/powermetal4ever/hammerheart.jpg] / Abb. 3 Videostil aus dem Clip zu *The Serpentine Offering* © Dimmu Borgir © Patric Ullaeus, entnommen aus: [http://www.youtube.com/watch?v=eAmMcBQavKE] / Abb. 4: Videostil aus dem Clip *Sleeping Sun* © Nightwish, © Jörn Heitmann, entnommen aus: [http://www.youtube.com/watch?v=4XopsFtdaLw]

Christian Heinisch: Abb.1: Cover *Black Album* (Metallica) © Elektra Records / Vertigo Records / Abb.2: Cover *Scum* (Napalm Death) © Manic Ears Records / Abb.3: Cover *Holy* (U.D.O.) © Breaker / Abb.4: Cover *Into Glory Ride* (Manowar) © Megaforce Records

Franz Sz. Horvath:alle Abb. © verm. bei den jew. Bands. Recherche nach Rechteinhabern ohne Ergebnis.

Tomislava Kosic: Abb.1: [http://4.bp.blogspot.com/_ioTjXsd4H3w/Sw9LB9UzBUI/AAAAAAAAAsQ/Ndo4_G2Qno4/S240/MetalHorns.png] / Abb. 2: [http://www.metal-hammer.de/Dee_Snider_gegen_Missbrauch_Devil_Horns_Twisted_Sister.html] / Abb. 3: Job For A Cowboy Live in Zürich (Volkshaus), 26.02.2010, 21.50 Uhr. Copyright © Tomislava Kosic / Abb. 4: Aborted, Live am Summerbreeze 2008; Arch Enemy, Live in Zürich (Volkshaus) 2007; Amon Amarth, Live am Tuska Open Air 2008. Copyright © Shelley Jambresic [www.metalpics.eu; www.shelley-j.com].

Christian Krumm: Abb.1: Götz Kühnemund, entnommen aus Schmenk/ Krumm 2010, 6 © Nicole Schmenck / Abb2. Destructor, entnommen aus Schmenk/ Krumm 2010, 67 © Tom Angelripper

Florian Krautkrämer / Jörg Petri: Abb.1: DVD-Screenshot aus *Prince of Darkness* (John Carpenter, USA 1987), © Universal 2009 / Abb.2:DVD-Screenshot aus *Halloween* (Rob Zombie,

USA 2007), © Universum 2008 / Abb.3: CD-Cover *Kräutri* © im Besitz der Verfasser / Abb. 4: Cover *Show no Mercy* (Slayer) © Metal Blade Rec. / Abb.5: Cover *Machine Head* (Deep Purple) © Purple Records & EMI Ltd. & Warner Bros. / Abb.6: Cover *Sabbath Bloody Sabbath* (Black Sabbath) © World Wide Artists & Vertigo Rec. & Warner Bros. / Abb.7: Cover *British Steel* (Judas Priest) © Columbia Rec. / Abb 8: Cover *Screaming for Vengeance* (Judas Priest) © Columbia Rec. / Abb.9: Cover *Iron Maiden* (Iron Maiden) © EMI Ltd. / Abb.10: Cover *The Years of Decay* (Overkill) © Megaforce & Atlantic Records / Abb.11: Cover *Crusader* (Saxon) © Carrere Records / Abb.11: Cover *Antichrist Superstar* (Marilyn Manson) © Nothing, Interscope / Abb.12 Cover *Icon* (Paradise Lost) © Music for Nations / Abb.13: Cover *Far beyond Driven* (Panthera) © East West Rec. / Abb.14: Cover *Korn* (Korn) © Immortal/Epic / Abb.15: DVD-Screenshot aus *Freddy vs. Jason* (Ronny Yu, CAN/USA/I 2003), © Warner 2009 / Abb.16: DVD-Screenshot aus *House of Wax* (Jaume Collet-Serra, AUS/USA 2005), © Village Roadshow 2005 / Abb.17: DVD-Screenshot aus dem Menü der DVD zu *Saw III*, © Lions Gate 2007 / Abb.18: DVD-Screenshot aus *Saw V* (David Hackl, USA/CAN 2008), © Lions Gate 2008 / Abb.19-25: DVD-Screenshots aus *Se7en* (David Fincher, USA 1995), © MAWA Film & Medien 2001 / Abb.26-31: DVD-Screenshot aus *Zombieland* (Ruben Fleischer, USA 2009), © Sony Pictures Home Entertainment 2010 / Abb.32: DVD-Screenshot aus *Dawn of the Dead* (Zack Snyder, USA/CAN/J/F 2004), © Universal 2004

Marco Lehmann / Reinhard Kopiez: Abb. 1: Booklet-Scan von Iron Maiden (1986) *Live after death* © EMI-Electrola / Abb. 2: DVD-Screenshot aus *Manowar - The Day The Earth Shook - The Absolute Power* (Neil Johnson, 2006) © Auburn, NY: Magic Circle Music / Abb. 3: DVD-Screenshot aus *Woodstock* (Michael Wadleigh 1994) © Hamburg: Warner Brothers / Abb.4: DVD-Screenshot aus *Speed lives* (Michael Angelo Batio 2003). © Simi Valley, CA: Metal Method Productions. / Abb. 5: DVD-Screenshot aus *Steve Vai: Live at the Astoria London* (Phil Woodhead, 2003) © Encino, CA: Light Without Heat. / Abb.6: Screenshot aus *Jimi Hendrix* (Fernsehdokumentation, Christian Wagner 2010)) © arte./ Abb. 7: DVD-Screenshot aus *Young Guitar* (Mattias Eklundh, 2004) © Shinko Music Publishing.

Jan Leichsenring: Abb.1: Burzum-Cover *Filosofem* © Byelobog Productions / Abb.2: © Lars Jensen/Myrkgrav / Abb.3: © Ensiferum

Mathias Mertens: Abb.1: Chuck Berry & Angus Young entnommen aus: [http://www.taringa.net/posts/musica/5634867/AC_DC-_Info-_-Discografia-ac_dc-_-videos-_fotos_.html] / Abb.2: Geeky Gisbert © German Air Guitar Federation [http://www.germanairguitarfederation.de/fotos/2009/dm09/images/IMG_6533.jpg]

Rolf F. Nohr / Herbert Schwaab (Einleitung): Abb.1: Screenshot aus *Waynes World*, © Paramount 1992 / Abb. 2: Screenshot aus *This is Spinal Tap* (Rob Reiner 2004) © MGM Home Entertainment / Abb.3 Kiss Army Recruitment Form (o.A.), entnommen aus: [http://img100.imageshack.us/img100/1971/kissarmyform.jpg]; letzter Abruf 21.5.2010 / Abb.4 © Harry Shearer, entnommen aus: [http://www.modernart.net/artists/steven-shearer]; letzter Abruf 16.5.2011

Birgit Richard / Jan Grünwald: Abb.1: [http://www.flickr.com/photos/nassenstein/3525555652/] / Abb.2: [http://www.angrymetalguy.com/wp-content/uploads/2010/04/Alcest

_Neige-333x500.jpg] / Abb. 3:[http://www.metalsucks.net/wp-content/uploads/2008/07/dan_de_vero_og_gaah_617588b.jpg] / Abb. 4: [http://www.flickr.com/photos/anjakaane/43988842783/] / Abb. 5: [http://www.flickr.com/photos/anjakaarne/4399610458/]

Andreas Salmhofer: Abb.1-3 Grafiken und Fotografie durch den Autor

Jörg Scheller: Abb.1: [http://archiv.backstage.eu/upgrade_php/Data/show_presse.php5?id=63&target=info&zurueck=nc_presse.php] © Kreator / Abb.2: [http://www.livingconcerts.de/PressCenter/10mrz/03-07%20rage%203.jpg] © Rage / Abb.3: [http://userserve-ak.last.fm/serve/_/10515671/Motrhead+RJP_9489Group.jpg] © Motörhead / Abb.4: [http://www.go386.com/voxpop/2009/08/metal-gods.html] © Judas Priest / Abb.5: [http://www.raiseyourvoicebook.com/melissacross.html] © Melissa Cross

Sascha Pöhlmann: Abb.1: [http://www.wittr.com/img/gallery_images/big/GroupNight1SMALLo.jpg] © Wolves in the Throne Room / Abb.2: Cover *Two Hunters* (Wolves in the Throne Room) © Southern Lord Recordings.

Herbert Schwaab: Abb. 1,4-5: Screenshot aus *This is Spinal Tap* (Rob Reiner 2004) © MGM Home Entertainment / Abb. 2: Cover von *Fighting The World* (Manovar) © Atlantik Records / Abb. 3: Cover von *Break Like The Wind* (Spinal Tap) © MCA Records

Manuel Trummer: Abb.1: Cover *Highway To Hell* (AC/DC) © Atlantic Rec. / Abb.2: Cover *Witchcraft Destroys Minds And Reaps Souls* (Coven) © Mercury Rec. / Abb.3: Cover *Cloven Hoof* (Cloven Hoof) © Roadrunner Rec./ Abb.4: Cover *Invoking The Majestic Throne Of Satan* (Inquisition) © Iron Pegasus Rec. / Abb.5: Cover Suspended Sentence (Satan) © Steamhammer Rec.

Andreas Wagenknecht: Abb.1: Videostil aus *Blashyrkh* © David Palser / Immortal, entnommen aus: [http://www.youtube.com/watch?v=kxlGicEOK5A&feature=related] / Abb. 2: Videostil entnommen aus: [http://www.youtube.com/watch?v=32n1AK6o5io]

Rainer Zuch: Abb.1: Cover *The Art of Dying* (Death Angel), mit freundlicher Genehmigung von Nuclear Blast GmbH, Donzdorf / Abb.2: Festival-Anzeige für Wacken 2007, entnommen aus *Rock Hard*, Juli 2007, Umschlagrückseite innen / Abb.3: Cover *Motörhead* (Motörhead) © Thiswick Records, London / Abb.4: Cover *Under a Funeral Moon* (Darkthrone), mit freundlicher Genehmigung von Peaceville Records, Heckmondwike/West Yorkshire / Abb.5: Cover *Demanufacture* (Fear Factory) © Roadrunner Records, New York / Abb. 6: Cover *Oceanborn* (Nightwish) mit freundlicher Genehmigung von Drakkar Entertainment GmbH, Witten / Abb.7: Cover *Precambrian* (The Ocean) © Metal Blade Records GmbH, Göppingen.

Heavy Metal gehört zu den stabilsten und homogensten kulturellen Formationen der letzten Jahrzehnte. Zugleich handelt es sich bei ihr jedoch auch um eine der am wenigsten beachteten. Obwohl sich Heavy Metal damit brüstet, die lautesten Konzerte hervorzubringen, ist sie noch immer, was die Auseinandersetzung mit ihr angeht, eine der leisesten Kulturen. Der Vielfalt ihrer Angebote für die Konstruktion von Identitäten und Gemeinschaften und der Eigenständigkeit ihrer Ästhetik steht eine Verweigerung sowohl gegenüber dem hoch- als auch populärkulturellen Mainstream gegenüber. Heavy Metal bleibt daher eine aus der Peripherie heraus operierende Formation, die sich einem einfachen theoretischen Zugriff häufig entzieht. Die Beiträge des Bandes bemühen sich darum, eine Leerstelle der Me-dien- und Kulturwissenschaft zu besetzen und aus unterschiedlichsten Perspektiven die bislang zu wenig beachtete Komplexität der Heavy Metal Kultur zu erfassen.

ISBN 978-3-643-11086-2