

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 ›Oper‹ 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 abgezielten 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-Abrüstungsong 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.