

»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 konstituieren sie einen semantischen Diskurs, der autorenlos über der Metal-Szene⁴² 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 formuliert.

Selbstverständlich treten die in den oben zitierten Stellen vertretenen Imperative auch an anderen Stellen hervor; nicht immer werden sie so plakativ formuliert.

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)

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, ³ästhetische 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

Born With Nothing, Die With Everything
(LOVE HATE TRAGEDY, Papa Roach, 2001)

Trust yourself
trust no one else
fuck a hero
be yourself

Faust mit nach oben gerichtetem Zeige- und kleinem Finger), handelt es sich tatsächlich – wie die Berichterstattung im Zuge des Todes Ronnie James Dions 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. Beispielfolgendermaßen 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. ¶ 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 Puzzle-teile vorgibt, was aber nicht heißt, dass mit dieser Form nicht verschiedenste Bilder zu Puzzeln 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, solange 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. 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 Außen-seiter« 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

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

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-

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

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.

Push

(BETTER THAN RAW, Helloween, 1998)

Push, enforce your independence
 push your real intention
 face your unconscious addiction
 push your private fiction
 push

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 ОАТН, 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. 114 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 Praktiken 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 traditionellen Wissens im autoritativen Sinn: Durch die Genre- und Subgenreformierungen, die den mittlerweile 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 Francisco (Be Sure To Wear Some Flowers In Your Hair)*, SAN FRANCISCO (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 selbst zugeschriebene 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 Beliebbarkeit 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, solange 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,¹¹⁸ 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.¹¹⁹ 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 Sozialisierungen, 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 Analysekatégorien 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 delinquenten, ungebildeten, 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 (TAGESSCHAU, 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.

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 Figurati- on 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 Partizipanten 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

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!

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-Universum 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 zusammengesetzten 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 Kopic 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 (Aquino 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 Authentizität 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« zu teil 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 zu meist 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 sie 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.