

§1

Zehn Sätzen 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 Effe 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 auseinandernahm, 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, bronchialkarrhalischen, 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-Alboms *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-leadene 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 »hohechplosiven 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 Sabbath's Debütalbum, der Genre-Urmet, 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 modern, doch all die kleinen Black Sabbath-Okkultisten – und das sind einige – wissen nach einmaligem Anhören der Platte: Das ist die wohl reife 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 vorseilenden 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 Schädigste runtergerockten Ghetto-Blaster. 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, schnöde 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, Reprises, das einem Metallica-Stück genauso eigen sein kann wie einem symbolistischen Gedicht.

Der Produktionsprozess jedenfalls ist ähnlich miraculös 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-Präention 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 Schlussprung 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.«

Anfang des neuen Jahrtausends hatte die Spirale der Musikgeschichte 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 Gefühlslosigkeit 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 passio-
nierter Counterstrike-Spieler und eben unter anderem auch Slipknot-Hö-
rer war, einer Band, die ja in der Tat nur die ganz großen Provokationskeulen
schwingt (»People = Shit«!), schien das stets vorhandene, reaktionäre Ressenti-
ment wieder einmal eine Begründung nachgereicht bekommen zu haben. Wie
schon in den frühen Achtzigern, als christliche Fundamentalisten Ozzy Osbour-
ne dafür belangen wollte, dass ein jugendlicher Selbstmörder dessen *Suicide
Solution* zu seinem Abschiedslied erkor, oder wie vor einiger Zeit, als ameri-
kanische Gerichte Marilyn Manson am High-School-Massaker in Littleton mit-
verantwortlich machen zu können glaubten, wurde nun also einmal mehr dis-
kutiert, ob es da nicht doch einen Kausalnexus gebe zwischen der Simulation
und der Tat, zwischen fiktionaler und realer Gewalt. Und was man dann wie-
der 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 wännen, 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.