

Christoph A. Büttner; Henrik Wehmeier

Ein Film aus dem Ruhrgebiet? Deindustrialisierungsgeschichte(n) und Körperpolitiken des Metals in Thrash, Altenessen 2022

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18235>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Büttner, Christoph A.; Wehmeier, Henrik: Ein Film aus dem Ruhrgebiet? Deindustrialisierungsgeschichte(n) und Körperpolitiken des Metals in Thrash, Altenessen. In: *ffk Journal*, Jg. 6 (2022), Nr. 7, S. 15–36. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18235>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Christoph A. Büttner / Henrik Wehmeier
Potsdam / Hamburg

Ein Film aus dem Ruhrgebiet? Deindustrialisierungsgeschichte(n) und Körperpolitiken des Metals in *Thrash, Altenessen*

Abstract: Der Dokumentarfilm *Thrash, Altenessen* (1990) sorgt bis heute für Kontroversen: Sein Portrait der Thrash-Metal Band Kreator und des sich deindustrialisierenden Ruhrgebiets wird von Bandmitgliedern und auftretenden Personen scharf kritisiert, weist jedoch bis heute eine hohe Popularität unter Metal-Fans auf. Unser Beitrag nimmt diese Kontroverse zum Ausgangspunkt, um zu diskutieren, welche Perspektiven der Film auf seine Subjekte wirft und welche Lektüremöglichkeiten er eröffnet. Die filmische Inszenierung des Ruhrgebiets im Zeichen des Niedergangs, die auch in den *metal studies* populäre Verknüpfung von Metal-Szene und Deindustrialisierung, die dokumentarischen Haltungen des Films und seine soziokulturellen Kontexte müssen dabei gemeinsam betrachtet werden, greifen im Film doch verschiedene Diskurse auf komplexe Weise ineinander und produzieren ganz eigene Ambivalenzen: in Bezug auf das (Un-)Politische des Metals, seine affektiven Körperpraktiken und deren filmische Inszenierung.

Christoph A. Büttner (M.A.), wissenschaftlicher Mitarbeiter und Projektleiter im Forschungsprojekt „Die Verarbeitung der Arbeit im Film“ an der Filmuniversität Babelsberg KONRAD WOLF. Promotion 2021 ebendort mit einer Dissertationsschrift zu „filmischen Arbeitswelten und Repräsentationen des Sozialen“, Studium der Medienwissenschaft, politischen Wissenschaft und Wirtschaftspolitik an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Filmische Diskurstheorien, Mediale Gouvernementalitäten, Medien des Büros.

Henrik Wehmeier (M.A.), wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt „Poetry in the Digital Age“ an der Universität Hamburg. Zuvor Stipendiat im Doktorandenkolleg Geisteswissenschaften der Universität Hamburg und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Paderborn. Promotion zur performativen Wahrnehmung filmischer Rauschszenen.

1. Einleitung

Das ist ein Film, den scheinbar jeder gesehen hat. Wenn ich auf dem Sterbebett liege, kommt wahrscheinlich noch der Arzt und spricht mich darauf an. Das Ding kam 1990 raus, also zu einer Zeit, als es nur ein paar Programme gab. Klar, dass es wirklich jeder gesehen hat. [...] [Da] kommen viele Leute und sagen: Das ist ein Zeitdokument, sei stolz darauf. Und natürlich hat es uns auch geholfen, weil es viele Leute gesehen haben. Trotzdem finde ich es aber einfach nur grausam. Grausam! Es kamen sogar Leute und haben mir Geld geboten, dass wir den Film noch mal auf DVD rausbringen. Und ich so: Fuck off, die Scheiße kommt nicht noch mal raus.
– Miland „Mille“ Petrozza¹

Ob den Dokumentarfilm *Thrash, Altenessen*, der 1990 an einem Dienstagabend um 23:46 Uhr im Hauptprogramm der ARD lief, „wirklich jeder gesehen hat“, sei dahingestellt. Sicher ist jedoch, dass dieser Film, der wahrscheinlich nur einmal im Fernsehen ausgestrahlt wurde, in den vergangenen 30 Jahren ein bemerkenswertes ‚Nachleben‘ geführt hat.² Zunächst als VHS-Kopie unter Heavy Metal-Fans zirkulierend, wurde er – digitalisiert von einer solchen Kopie – in verschiedenen Versionen bei YouTube hochgeladen und mit englischen Untertiteln versehen. Dort weist er versionsübergreifend mehrere zehntausend Klicks auf. Auch die Band Kreator, die im Film prominent vorkommt, wird in Interviews immer wieder auf den Film angesprochen, obgleich sie ihm – wie in der einleitend zitierten Polemik des Bandleaders deutlich geworden sein sollte – durchaus kritisch gegenübersteht.³

Für Fans der Band fällt die Bewertung hingegen häufig positiver aus. So wird *Thrash, Altenessen* mitunter als authentisches Zeitbild gelobt und als ‚legendärer‘ Kultfilm verehrt.⁴ Dies ist umso bemerkenswerter, als dass sich der Film selbst nicht als Musikedokumentarfilm (oder gar als Rockumentary) im engeren Sinne versteht.

¹ Richter/Petrozza 2012.

² *Thrash, Altenessen*. BRD 1990, Thomas Schadt, 88 Min. (Südwestfernsehen, Abteilung ‚Kultur, Wissenschaft und Gesellschaft‘). Informationen zu Produktion und Sendung nach SWR Unternehmensarchiv Baden-Baden, BF0001703; sowie nach E-Mail-Kommunikation mit den Archiven des SWR und Radio Bremen. In den betreffenden Archiven ließ sich neben der Erstaussstrahlung kein weiterer Sendetermin nachweisen.

³ Vgl. Bender 2013, o. S.

⁴ Vgl. die YouTube-Kommentare in „‘Thrash, Altenessen‘ 1989 German TV documentary about Kreator (better quality!)“. *Old School VHS*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=2IKL9_njNa8 (29.08.2021) sowie in „Thrash Altenessen - Heavy Metal im Ruhrgebiet (Doku, ARD 1989) KREATOR!“. *jupit ng.*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=jLKvL_VSRds (29.08.2021).

Trotz der Prominenz seiner Konzertmitschnitte und dem sich um Kreator entwickelnden dokumentarfilmischen Plot rückt er nämlich insbesondere eine soziale und sensorische Exploration des Ruhrgebiets und dessen arbeiter_innenschaftlichen Milieus in den Vordergrund. Eine derartige, quasi-ethnografische Herangehensweise suggeriert *Thrash, Altenessen* schon qua seines Untertitels – *Ein Film aus dem Ruhrgebiet*. Sie setzt sich fort in einer nahezu ritualisierten Wiederholung bildlicher Motive der Schwerindustrie, in der regio- und soziolektischen Färbung der Sprache der Interviewten sowie in der motivischen Wiederholung der Erinnerungen an die harte Arbeit in der Montanindustrie. Die zu Wort kommenden Mitglieder der Thrash-Metal-Szene Essens sowie die Personen ihres Umfelds sind zudem durchweg entweder selbst (ehemalige) Arbeiter_innen oder entstammen mindestens einer Arbeiter_innenfamilie.

Konträr zum behaupteten Aufstieg des Thrash-Metals zur einflussreichen Subkultur in den späten 1980er Jahren steht das Ruhrgebiet im Film indes im Zeichen des Niedergangs. Wie zu zeigen sein wird, folgt *Thrash, Altenessen* mit seiner Erzählung über Perspektivlosigkeit, Devianz und Trostlosigkeit einem eingeführten kulturellen Narrativ über das Verhältnis von Deindustrialisierung und Heavy Metal, das nicht zuletzt zum Anknüpfungspunkt (normativer) Diskussionen über die Gestaltung des Films, seine dokumentarische Haltung oder seinen Blick auf die junge Subkultur wird. Im vorliegenden Beitrag nehmen wir – vor dem Hintergrund einer sich im benannten ‚Nachleben‘ artikulierenden diskursiven Energie des Films – diese Diskursstränge auf und setzen sie in Bezug zu ihren soziokulturellen Kontexten, zu Diskussionen über das (Un-)Politische des Metals, zu seinen affektiven Körperpraktiken und zu deren filmischer Inszenierung. In der Reflexion darüber, inwieweit *Thrash, Altenessen* ein Film *aus* dem Ruhrgebiet oder *über* das Ruhrgebiet, ein Film *mit* der Band Kreator und der Thrash-Metal Szene oder *über* sie ist, wird sich indes zeigen, wie sich der Film einfachen Zuschreibungen entzieht. Stattdessen vermag er es, vermittels seiner spezifischen Ambivalenzen eine – auch normativ – komplexe Lektüre (historischer) Konfigurationen von Sozialem, Kulturellem und Politischem, von Produktionsumfeld, Rezeptionserwartungen und Filmtext anzuleiten.

2. Ein Film aus dem Ruhrgebiet?

Thrash, Altenessen schreibt sich am Ende der 1980er Jahre in einen Diskurs um die ökonomische Entwicklung des Ruhrgebiets und seine Sozialstruktur ein, der von Erzählungen des Niedergangs geprägt ist. Die Beschäftigtenzahlen in Kohlebergbau und Stahlindustrie reduzieren sich in jenen Jahren drastisch;⁵ in Essen, „einstmals größte Kohlestadt Europas“, schließt 1986 mit Zollverein die letzte Zeche;⁶ und die (organisierte und nicht-organisierte) Arbeiter_innenbewegung vollzieht eine Reihe

⁵ Vgl. Brickau/Kampherrn 1997: 192–194 und Vollmer/Löwen 2010: 834.

⁶ Böse/Farrenkopf/Weindl 2018: 256.

von Abwehrkämpfen und Rückzugsgefechten. Im Winter 1987/88 kann eine breite Protestbewegung, die das ganze Ruhrgebiet durchzieht, die Stilllegung eines großen Hüttenwerks von Krupp in Rheinhausen nicht verhindern.⁷ Medial werden diese Ereignisse zu Narrativen des Schwindens und des Verlusts verdichtet. In *Rheinhausen. Herbst '88* (NDR, 1988) beispielsweise erkundet Klaus Wildenhahn die Stimmung um die Kruppwerke in Duisburg, die zwischen der Bewältigung von Alltagsproblemen, Resignation und fortgesetztem Kampfgeist schwankt – aber stets die Niederlage im Arbeitskampf zum Hintergrund hat. Wenngleich sich diese Erzählung des Schwindens auch in kritischer Absicht dekonstruieren ließe, soll sie hier stärker in ihrer Funktion als diskursiver Ankerpunkt für *Thrash, Altenessen* betrachtet werden.⁸ Daraus ergibt sich nämlich – so unsere These – eine der Hauptfragestellungen des Films, die zwar nicht explizit verbalisiert wird, sich aber in verschiedenen (motivischen) Verfahren des Films manifestiert: Welche (neuen) sozialen Rollenmodelle entwickeln sich angesichts des tiefgreifenden Strukturwandels? Wie sind hergebrachte Rollenmodelle an der Verarbeitung dieses Wandels beteiligt und worin können mögliche Zukünfte des Ruhrgebiets in dieser Zeit liegen?



Abb. 1: Reflexion über die Zukunft des Ruhrgebiets
Screenshot aus *Thrash, Altenessen*: 00:00:48

⁷ Vgl. Raphael 2019: 182–184.

⁸ Ein solches dekonstruktivistisches Projekt hätte mindestens zwei Dimensionen: Zum einen wird daran deutlich, wie gelebte Arbeitstätigkeiten, ihre sozialen Rahmungen und die sie interpretierenden kulturellen Narrative diskursiv auf komplexe Weise miteinander verschränkt sind. Jene sozialen Transformationseffekte, über die deskriptive Aussagen getroffen werden sollen, werden mithin vom gleichen Diskurs überhaupt erst hervorgebracht. Vgl. Büttner 2022. Zum anderen lässt sich in einem zweiten Schritt zeigen, wie arbeitsweltliche Transformationsprozesse in der Moderne immer schon mit Erzählungen des Verlusts und des Schwindens verbunden waren. Vgl. Strangleman 2007: 88–89.

Diese Fragen werden schon in der ersten Einstellung des Films verhandelt. In dem kurzen Prolog wird ein junger Mann gebeten, darüber zu reflektieren, was Karnap – sein Heimatort, der hier schon bildlich in eine reflexive Distanz gerückt ist – für ihn bedeute (vgl. Abb. 1). „Als kleiner Junge“ sei Karnap für ihn „die Welt“ gewesen, antwortet dieser, heute wohne er gerne dort, sei sich aber nicht sicher, ob er in Zukunft auch dort bleiben wolle.⁹ In der benannten Zeitreihung verdichten sich die Grundfragen, die *Thrash, Altenessen* im weiteren Verlauf insbesondere über die Kontrastierung einer jungen Ruhrgebietsgeneration mit den Lebensläufen und Rollenentwürfen ihrer Elterngeneration entwickelt. Dass die Zukunft der jungen Leute nicht in der Montanindustrie und damit im Lebensentwurf ihrer Väter liegen könne, nimmt der Film dabei als gesetzt an. Als negativer Zukunftsentwurf fungiert im Film ein Trinkertreff arbeitsloser Männer, der zu Beginn des Films mit den trinkenden Jugendlichen parallelisiert und signifikanterweise am Ende des Films abgerissen wird.

Einen pessimistischen Ausblick auf die Zukunft wirft im Film auch Andreas „Stoney“ Stein, der Manager von Kreator. Nach seiner Ausbildung zum Bergmechaniker wisse er nicht, was nach dem derzeitigen Zivildienst komme, er denke daher „nicht großartig an eine Zukunft, weil, so wie jetzt alles aussieht, ist das wohl alles ziemlich dunkel, so für die Zukunft.“¹⁰ Passenderweise inszeniert *Thrash, Altenessen* das Ruhrgebiet dann teilweise auch als eine Art postapokalyptisch anmutende Landschaft. Immer wieder sind es brüchige Häuserfassaden, verlassene Wohnungen und stillgelegte Zechen, die ausgiebig gezeigt werden. So sticht zum Beispiel eine Collage aus statischen, in die Länge gezogenen Frontalaufnahmen heraus, die menschenleere Straßen, Häuserfronten mit verschlossenen Fensterläden und dicht an dicht gebaute Wohnungen und Industrieanlagen präsentiert.¹¹ Die Stillstellung der Bilder korrespondiert mit der Stilllegung der Zechen: statt industrieller wie menschlicher Betriebsamkeit herrschen Leere und Tristesse. Architektur und Infrastruktur der Stadt werden in ihrer stumpfen Materialität ausgestellt:¹² als funktionslos gewordene und dem Verfall überlassene Überreste der einstigen industriellen Hochmoderne. Die Frontalaufnahmen des Films stellen diese materiellen Oberflächen gleichsam haptisch aus und aktualisieren so auf affektiver Ebene den Diskurs über den Niedergang des Ruhrgebiets.

3. Post-industrieller Heavy Metal

Wird in *Thrash, Altenessen* – in bildlichen Konstellationen von Kindheit, Jugend und Alter sowie vor dem Hintergrund architektonischen Verfalls – also durchgehend nach der Zukunft des präsentierten Milieus gefragt, die zugleich immer an dessen

⁹ *Thrash, Altenessen*: 00:00:46–00:01:15.

¹⁰ Ebd. 00:14:50. Vgl. auch 00:11:15–00:12:30.

¹¹ Ebd. 00:10:45–00:11:14.

¹² Vgl. zum Begriff der „stumpfen“ Materialität Morsch 2011: 25.

Vergangenheit gebunden bleibt, ist die (filmische) Gegenwart der Jugendlichen insbesondere durch ihre Partizipation an der sich formierenden Jugendkultur des Thrash-Metals geprägt. Diese stellt im Film einen Sozialitätsentwurf mit eigenen kulturellen Codes dar. Die Verbindung einer Verfallsgeschichte des Ruhrgebiets mit der Etablierung verschiedener Jugendkulturen ist im bundesrepublikanischen Diskurs der 1980er Jahre bereits etabliert. Im Fernseh-Spielfilm *Verlierer* (ZDF 1987, Bernd Schadewald) etwa bekämpfen sich rivalisierende Jugend-Gangs vor ähnlichen oder teils denselben dreckigen und verfallenen Settings (vgl. Abb. 2). Die Mitglieder einer Gang (der „Rats“) sind in *Verlierer* durch szenetypische Kleidung wie Nieten- und Patronengürtel, Totenkopfmotive und die mit Band-Aufnahmen besetzte ‚Kutte‘ als Metal-Anhänger ausgewiesen. In einer Konzertszene des Films – in der ein ganzer Thrash-Metal Song, teils in Konzertfilm-Manier, spricht ohne Dialoge und mit ausgiebigen Aufnahmen von Band und Zuschauer_innen statt der Protagonisten, performt wird – sind gar einige der späteren Akteure aus *Thrash, Altenessen* als headbangende Statisten zu sehen.¹³ Hierin zeigt sich nicht zuletzt die Kontinuität zwischen fiktionalen und dokumentarischen Diskursfragmenten, die gemeinsam den kulturellen Referenzrahmen – hier im Hinblick auf die Geschichte des Ruhrgebiets und dessen Verhältnis zum Metal – der Bundesrepublik in den späten 1980ern reproduzieren und zugleich auf ihre Weise verschieben. Indes gibt es zwischen Schadewalds und Schadts Film auch gewichtige semantische Differenzen, insbesondere bezüglich des Verhältnisses der Metal-Szene zur ‚Rest-Gesellschaft‘. So sind die „Rats“ in *Verlierer* strikt als sozial deviante Gruppe ausgewiesen. Sie trinken, stehlen, pöbeln und hausen in einem heruntergekommenen, abbruchreifen Haus in einem Industriegebiet.

Im Gegensatz dazu ist das soziale Milieu des Metals in *Thrash, Altenessen* signifikant-erweise nicht als (ganz) Anderes seiner Umgebung gesetzt. Trotz einer auf Abgrenzung setzenden Selbstinszenierung der Metal-Fans in Liedtexten, auf Albumcovern, Bandfotos und T-Shirts sind die Protagonist_innen der Metal-Szene im Film nämlich auf vielfache Weise mit ihrer sozialen Umgebung verbunden, etwa in Bezug auf prinzipielle Freizeitgewohnheiten (das gemeinsame Biertrinken im Schrebergarten etwa), durch ein arbeiter_innenschaftliches Selbstverständnis und nicht zuletzt auch in den gezeigten persönlichen Beziehungen zur Eltern- und Großeltern-generation, die nicht durch Rebellion und Konflikt geprägt sind, sondern eher durch eine respektvolle Distanz.

Insofern vollzieht *Thrash, Altenessen* durchaus eine These nach, die in den *metal music studies* um die soziale Situierung des Metals entwickelt wurde. Heavy Metal, der „ein bedeutungsproduktives Sozialisationsprojekt mit einer hohen Potentialität zur Sinnstiftung und Strukturierung des Alltags“ darstellt,¹⁴ sei zugleich „embedded in local cultures and histories and [...] experienced as part of a complex and historically

¹³ *Verlierer*: 00:56:46–01:00:12.

¹⁴ Nohr/Schwaab 2011: 14.

specific encounter with the forces of modernity.“¹⁵ Das in *Thrash, Altenessen* mittels des Metals navigierte – und, so die Suggestion des Films, verarbeitete – ‚Kräftefeld der Moderne‘ ist insbesondere durch die Folgen des Strukturwandels und der De-industrialisierung geprägt. Eine zu diesem filmischen Narrativ analoge These findet sich interessanterweise auch in der Metal-Forschung. So sei die Entwicklung bestimmter Formen des Metals, insbesondere des sogenannten *extreme metals* – zu dessen Vorläufern der Thrash-Metal Kretors zählt –, den „frustrations of the blue-collar young in a de-industrialising society that neither requires their labour nor values their presence“ zuzuschreiben.¹⁶

What most of the [metal-]audience seems to share is an alienation from the post-industrial world, their parents, and the future. [...] Working-class values of craftsmanship and muscularity, and a disdain for schooling, have little benefit in a world dominated by computers and high-tech global capitalism. The morbid themes that run through extreme metal may reflect the situation of a group of people with the vitality of youth who are locked into a hopeless situation as members of a declining class. On the flip side, the glorification of those values would reflect the sublimation of lost power.¹⁷

Unabhängig von der empirisch durchaus umstrittenen Reichweite einer solchen These¹⁸ ist es spannend, wie diese in *Thrash, Altenessen* aufscheint und darin gewissermaßen durch die vermeintlich ethnografische Beobachtung der Szene vorgezeichnet ist. Dabei vermischt sich die sensorisch-affektive Engführung des Ruhrgebiets – dessen Körperlichkeit und Rohheit wiederholt ausgestellt werden – mit einem faszinierten Blick auf die Körperlichkeit des Metals.

Dies gilt in gewisser Weise schon für die Musik selbst, die sich meist durch eine hohe Geschwindigkeit und eine hohe Lautstärke auszeichnet. Eine zentrale Rolle spielt überdies die Störung: Der technisch stark verzerrte Klang von Gitarren, die extreme Geschwindigkeit, die sehr hohe Lautstärke und der Kehlkopfesang in Form des sogenannten ‚Shoutens‘ oder ‚Growlens‘ führen musikalische Gewohnheiten und Konventionen an ihre Grenzen.¹⁹ Ins Zentrum rückt eine Ausstellung der materiellen Qualitäten, eine Gratwanderung zwischen Musik und ‚Krach‘ – als welcher der Metal in breiteren gesellschaftlichen Diskursen bisweilen rezipiert wird. Von ungeübten Hörer_innen wird die Musik dabei häufig als lärmendes Grollen mit schreddernden Rhythmen und hochfrequenten Geräuschen wahrgenommen.²⁰ Insbesondere der Trash-Metal wird ob seines namensgebenden schnellen ‚Schlagens‘

¹⁵ Wallach/Berger/Greene 2011: 4.

¹⁶ Brown 2017: 191.

¹⁷ Weinstein 2011: 54.

¹⁸ Vgl. zu dieser Diskussion Brown 2017, der im Hinblick auf verschiedene empirische Studien zur Klassenzusammensetzung von Metal-Fans resümiert: „heavy metal is not the favored music of the working class, neither at the time of its origins nor during the peak of its popularity in the '70s and '80s“. Ebd.: 197.

¹⁹ „The distorted guitar has always been the key signifier of metal.“ Kahn-Harris 2007: 31.

²⁰ Siehe Heesch 2016: 15.

der Instrumente bisweilen als aggressiv beschrieben.²¹ Wenngleich die Bewegung zum Extremen und zur Grenzüberschreitung als Merkmal vieler Jugendkulturen und als Ausdruck adoleszenter Prozesse gedeutet werden kann, eröffnen sich für den Diskurs um das Verhältnis von Metal und (De-)Industrialisierung – auch in *Thrash, Altenessen* – noch weiterführende Assoziationen: etwa zwischen dem (vermeintlich im Schwinden begriffenen) industriell-technologischen Lärm von Fördertürmen, Kohletransporten, Fabriken usw. und der technologisch gestützten Verzerrung und Verstärkung von Instrumenten, der benannten (prekären) Grenze zwischen Musik und Lärm. Derartige assoziative Verbindungen werden von Metal-Bands (schon zeitgenössisch) selbst gefördert, wenn etwa Judas Priest 1990 in ihrem Musikvideo zum Song *Painkiller* im Setting einer Fabrikhalle performen.²² Überdies deutet sich in *Thrash, Altenessen* nicht zuletzt die Frage an, ob die Erfahrungen von Industrialisierung (und Deindustrialisierung) eine affektive Entladung in dieser körperlich intensiv erfahrbaren Musik finden.

4. Dokumentarische Haltungen

Auch *Thrash, Altenessen* macht diesen Konnex von Musik(-Szene) und Lebenswelt ganz explizit, wie sich etwa an einer Montage zum Kreator-Song *Toxic Trace* – in dem schon lyrisch die Themen Industrie, Umweltverschmutzung und Weltuntergang verbunden werden – zeigt: Ausgehend von der Halbtotalen einer Frau, die in unmittelbarer Nähe zu einem Autobahnlärmschutzwall bei entsprechender Lärmkulisse in einem Gartenstuhl sitzt und liest, montiert der Film eine Mischung aus Konzertaufnahmen, Publikumbildern, Einstellungen von Industrieanlagen, urbanen Betonwelten und heruntergekommenen Häusern zusammen.²³ An genau jener Häufung bildlicher Motive des Verfalls und industrieller Tristesse entzündet sich indes scharfe Kritik seitens der portraitierten Metal-Szene.²⁴ Josef ‚Peppi‘ Dominic, ehemaliger Gitarrist der Gelsenkirchener Band Sodom, etwa kritisiert: „Die Produzenten suchten nach Drehorten, die die Klischees über das Ruhrgebiet bedienen. [...] Von Essen wurden nur die schrecklichsten Seiten gezeigt.“²⁵ Auch Mitglieder von Kreator distanzieren sich vom Produktionsteam des Films ob deren

²¹ „Wenn Musik als aggressiv oder ähnlich beschrieben wird, so scheint das häufig auf bestimmten Analogien zu beruhen, z. B. Analogien zu Klängen von vokalen Äußerungen oder Gesten, die uns aus aggressiven Verhaltenscodes bekannt sind (Schreien, Brüllen, Kreischen, Schlagen, Hämmern, Treten usw.).“ Heesch 2016: 15.

²² Hinzu tritt das thematische Interesse von Metalbands an technologisch geprägten Dystopien, wie etwa Keith Kahn-Harris darlegt: „Some popular musicians have been actively interested in the future as a theme in their work; the pre-eminent example of this is Kraftwerk, and in metal we can think of the obsession with nuclear war and apocalyptic destruction that marked thrash metal in the late 1980s.“ Kahn-Harris 2007: 6.

²³ *Thrash, Altenessen*: 00:36:47–00:41:00.

²⁴ Vgl. zum Folgenden auch Niebling 2016a: 172.

²⁵ Zit. n. Krumm/Schmenk 2010: 27.

vermeintlicher Distanznahme gegenüber ihren filmischen Subjekten. Jürgen Reil, Drummer der Band, beschreibt die Filmproduktion als Aufeinandertreffen zweier (sozialer) Welten: „The film guy was from Bavaria, and to him, the Ruhr region was all very foreign. He came from the Promised Land to make a documentary here: This is what the Ruhr looks like [...] ‚If you're from the CDU, you'd better get out of here!‘“²⁶ Bandleader und Gitarrist Petrozza wurde in seiner Bewertung noch deutlicher:

[D]ie Intention des Films ist ja, den No-Future-Kiddies mal beim Abhängen zuzugucken. Das, was da stattfand, hatte mit der Band nichts zu tun. Wir waren zu der Zeit jeden Tag im Proberaum und haben Musik gemacht. [...] Nein, der [i.e. Regisseur Thomas Schadt] hat lieber die ganze Zeit Leute gefilmt, die im Schrebergarten rumhängen und trinken. Das passte besser in sein Bild. Diese Tristesse und No-Future-Kulisse im Ruhrgebiet zu der Zeit und dann so: Ach kuck mal die Kiddies da, die machen Musik.²⁷

Laura Niebling, die sich in verschiedenen Publikationen aus medienkultur-wissenschaftlicher Sicht mit *Thrash, Altenessen* auseinandergesetzt hat, artikuliert eine ähnliche Kritik wie die Bandmitglieder. Der Film sei tendenziös²⁸ und stelle, wie sie in einem kurzen Aufsatz polemisch formuliert, einen „propaganda film“ dar:²⁹

Irrelevant, ob die Protagonisten [in *Thrash, Altenessen*] Musiker oder Fans sind, sie sind – im Einklang mit dem Bild, das öffentlichen [sic] Funk- und Fernsehanstalten weltweit lange vermitteln – hilflose, trotzig, halbstarke Arbeiterkinder, die aufgrund von Chancenlosigkeit in Subkulturen abdriften. Die kreative Aktivität der Szene wird als Substitut abgetan, als reaktionäre Ausflucht und eine Karriere in der Musik als illusorisch.³⁰

In diesen äußerst kritischen Rezeptionen wird deutlich, wie neben den beschriebenen Sozialwelten des arbeiter_innenschaftlichen Ruhrgebiets und der Metal-Szene auch die Filmemachenden, der Produktionskontext, in denen sie sich bewegen, sowie nicht zuletzt eine (als mehr oder weniger homogen gedachte) Zuschauer_innenschaft als relevante soziale Bezugsgrößen für die Lektüre *Thrash, Altenessens* gesetzt werden. Innerhalb des sozialen Feldes, das der Film selbst, seine Produktion und Rezeption ausbilden, lassen sich demgemäß verschiedene (Subjekt-)Positionen bestimmen, deren Verhältnisse zueinander als konfliktbeladen erscheinen. Insofern diese Positionen zudem mit einer potenziell asymmetrischen

²⁶ Zit. n. Bender 2013: o. S.

²⁷ Richter/Petrozza 2012.

²⁸ Vgl. Niebling 2018: 109.

²⁹ Niebling 2016b: 122.

³⁰ Niebling 2016a: 174.

Verteilung kommunikativer Macht einhergehen, werfen sie bestimmte ethische Fragestellungen auf, die in den benannten Rezeptionszeugnissen zum Ausdruck kommen.³¹

Bill Nichols hat das soziale Feld des Dokumentarfilms bekanntlich entlang eines triadischen Modells entworfen, in dem jeweils getrennte Entitäten (Filmemacher_innen, Zuschauer_innen und die im Film auftretenden *social actors*) in einem spezifischen kommunikativen Verhältnis zueinander stehen.³² Seine ethische Dimension erhielt dieses Feld, da es sich um prinzipiell referenzierbare soziale Akteur_innen handele, „[b]ecause the subjects of documentary – social actors and historical events – have a life that persists beyond the frame of the text [...]“³³ Dem Filmtext sei zudem immer schon eine (mindestens implizite) ethische Haltung eingeschrieben, welche seine spezifischen Repräsentationsweisen rechtfertige,³⁴ die es aber, so ließe sich ergänzen, immer in einer Lektüreoperation zu erschließen gilt und die zugleich in Frage gestellt werden können.

Entsprechend lässt sich in der angesprochenen Rezeption von *Thrash, Altenessen* die Rekonstruktion und gleichzeitige Kritik an einer bestimmten filmischen Haltung erkennen: einer Erhebung der Filmenden (im Namen eines institutionellen Diskurses) über die Gefilmten. Eine solche ist von Kritiker_innen wiederholt einem *expository mode* des Dokumentarfilms unterstellt worden:

Knowledge in expository documentary is often epistemic knowledge in Foucault's sense of those forms of transpersonal certainty that are in compliance with the categories and concepts accepted as given or true in a specific time and place, or with a dominant ideology of common sense [...].³⁵

Einer solchen Lektüre zufolge stünde das Bewertungsraster Schadts – als Vertreter eines institutionellen Diskurses ‚öffentlich-rechtlicher Wissensproduktion‘ – von vornherein fest. Ruhrgebiets- und Metalkultur hätten sich in *Thrash, Altenessen* also einer vorgängigen und hegemonialen semantischen Struktur zu fügen, durch die sie immer schon als fremd markiert wären.

³¹ „Die Beziehung zu den Menschen, denen Dokumentarfilmer mit der Kamera begegnen, ist eine immer ungleiche, ungleichgewichtige, geprägt von einem Gefälle kommunikativer (zuweilen auch sozialer) Macht: der Dokumentarfilmer als Jäger, der Bilder und O-Töne erbeutet, mit denen er im Dunkeln des Schneideraums verschwindet, um ihnen nach Gutdünken Form zu verleihen? Die Frage nach der Repräsentation Anderer bildet eine der Kernbestimmungen des Dokumentarfilms und umreißt zugleich die ethische Problematik der Gattung. Jede Dokumentarfilmproduktion konstituiert ein soziales Feld, in dem sich Individuen zueinander verhalten und kommunikative Rollen einnehmen.“ Hartmann/Selck/Engelke 2016: 5.

³² Siehe Nichols 2010: 59–66.

³³ Nichols 1991: 80.

³⁴ Vgl. ebd.: 82.

³⁵ Nichols 1991: 35. Vgl. auch Niebling 2018: 148.

Eine alternative Haltung böte demgegenüber ein dokumentarischer Modus der Beobachtung an, der für sich eine vermeintlich ethnomethodologische Herangehensweise reklamiert:

Observational cinema affords the viewer an opportunity to look in on and overhear some sense of the distinct rhythms of everyday life, to see the colors, shapes, and spatial relationships among people and their possessions, to hear the intonation, inflection, and accents that give a spoken language its ‚grain‘ [...].³⁶

Die Möglichkeit eines Einblicks in die Sensorik einer (fremden) Kultur gibt signifikanterweise auch Regisseur Schadt als Motivation für seine Arbeit in *Thrash, Altenessen* an: „Ich stehe auf der Seite der Thrasher, ihren Ausdruck möchte ich verständlich, d. h. sichtbar machen. Ich dokumentiere ihren Alltag, ihre Musik, ihr Lebensgefühl.“³⁷ Auch im Nachhinein wendete er sich dezidiert gegen die kritische Lesart der Band:

Mille thinks his cultural creativity wasn't represented enough in the film? [...] Well, that wasn't the purpose of the documentary. We investigate phenomena, and we wanted to make a certain kind of music, that wasn't easily accessible to [...] the TV audience [...] more accessible.³⁸

Spannender als der Versuch, *Thrash, Altenessen* als ‚Propagandawerk‘ abzuqualifizieren oder als ethnografische Beobachtung zu nobilitieren, erscheint uns indes der Blick auf spezifische Ambivalenzen, die der Film produziert und mit denen er sich gleichsam quer zu den hier idealtypisch benannten filmischen Haltungen (und ihren Lektüren) positioniert. Diese Ambivalenzen ergeben sich nicht zuletzt aus einer Spannung zwischen den benannten (textuellen und paratextuellen) sozialen Konfigurationen im und um den Film. Sie offenbaren sich insbesondere beim Versuch einer Rekonstruktion der politischen Position des Films.

5. Politiken (un)produktiver Körper

Auf den ersten Blick zeichnet sich der Film durch eine gewisse patriarchale Position gegenüber seinen *social actors* aus: Er zeigt die Jugendlichen immer wieder beim ‚Nichtstun‘, beim Grillen auf umfunktionierten Einkaufswagen, beim Alkoholkonsum in Schrebergärten, auf Wiesen und in verlassenen Häusern. Besonders deutlich wird diese Form des Blicks in einer Szene,³⁹ in der *Thrash, Altenessen* seine Figuren zu einem augenscheinlich abbruchreifen Haus begleitet, das gar dem Hauptquartier der „Rats“ aus *Verlierer* nahekommt. Hier werden die jungen Männer

³⁶ Nichols 1991: 41–42.

³⁷ So seine (werbende) Aussage im Exposé für den Südwestfunk. SWR Unternehmensarchiv Baden Baden, BH0001703.

³⁸ Zit. n. Bender 2013: o. S.

³⁹ *Thrash, Altenessen* 00:19:35–00:23:14.

zu ihrer Meinung über Drogen- und Alkoholkonsum befragt, wobei sie umgeben von Bierflaschen auf dem Boden sitzen oder liegen. Dieses ‚Nichtstun‘ steht in Opposition zu einer langfristigen Rationalisierung der Lebensführung (in der westlichen Hemisphäre), die insbesondere den Rausch als Kontrollverlust ambivalent werden lässt.⁴⁰ In der betreffenden Szene wird jene Ambivalenz des Rausches – zwischen Kontrollverlust und affektiver Entladung – hingegen vereindeutigt, wenn die Figuren auch tagsüber Alkohol konsumieren. Die Inszenierung der Figuren als berauscht auf dem Boden ‚herumhängend‘ (vgl. Abb. 3) erinnert zudem an andere filmische Rauschinszenierungen, angefangen beim Zeigen von Dämmerzuständen im frühen Opiumfilm bis hin zu Inszenierungen in Heroin-Filmen wie *Trainspotting* (Danny Boyle, UK 1996), in denen die Figuren zumeist auf Matratzen auf dem Boden verfallender Wohnungen verweilen. Und es erinnert andererseits an den Diskurs um die sogenannten ‚Gammler[_innen]‘ im Zuge der gegenkulturellen Bewegung.⁴¹ Die ‚herumlungernden‘ Körper, d.h. diese Körperhaltungen und -praktiken, wurden gesellschaftlich entsprechend immer wieder sanktioniert, bezogen auf den Rausch kriminalisiert und vom arbeitenden, ‚disziplinierten‘ Körper abgegrenzt.⁴² In *Thrash, Altenessen* vermischt sich zudem die Subkultur des Metals mit der Subkultur des Punks; der Film inszeniert beide als vereint in ihrer Ablehnung der herrschenden Körperhaltungen und -praktiken.

Zu einem solchen patriarchalen Blick auf die ‚herumlungernden‘, vermeintlich nicht arbeitenden Jugendlichen passt auch der lakonische Off-Kommentar des Films, der zur Beschäftigungssituation der Szeneangehörigen vermerkt:

Rob, der Bassist der Band, hat seine Lehre als Maler kurz vor der Prüfung hinge-schmissen. Er will Musiker werden. Peppi hat früher auch in einer Thrash-Band gespielt, seine Lehre hat er zusammen mit Rob vorzeitig beendet. Jetzt jobbt er ab und zu in diesem Getränkemarkt. Psycho sucht zurzeit nach Arbeit; Lerche schafft am Bau; Schenz, Paco und Raffa gehen noch zur Schule. Den Kids im Essener Norden wird zurzeit nicht viel geboten. Die Zechen sind zu und die Stadt befindet sich wirtschaftlich und kulturell im Umbruch. Das Ruhrgebiet sucht eine neue Identität.⁴³

Was der Film zugleich unterschlägt, ist – wie von Kreator-Sänger Petrozza kritisiert – die eigentliche Arbeit an der Musikkarriere. Teile der „Kids“, denen „nicht viel geboten“ wird, gehen 1989 auf weltweite Tournee; ihr im gleichen Jahr erscheinendes Album *Extreme Aggression* ist ein internationaler Erfolg und wurde bis heute in

⁴⁰ Aldo Legnaro diagnostiziert eine solche Rationalisierung als Ausweitung einer von Max Weber identifizierten protestantischen Arbeitsethik. Vgl. ders. 2016: 16 sowie ders. 1982: 162.

⁴¹ Der Begriff „Gammler“ wird in der bundesdeutschen Öffentlichkeit der 1960er und 1970er Jahre verwendet, um die neue psychedelische Subkultur, die sich größtenteils aus Oberschülern und Studierenden zusammensetzte, zu diffamieren. Vgl. Schlecking 2015.

⁴² Vgl. Boyd 2008.

⁴³ *Thrash, Altenessen* 00:12:45.

mehrfacher Neuauflage nachgepresst.⁴⁴ Gerade im (expositorischen) Voice-Over des Films erscheint das Bewertungsraster des Films als das eines extratextuellen Diskurses über das Ruhrgebiet, nach dessen Maßgabe die Metal-Szene nur als deviant inszeniert werden kann. Es ist geprägt von einem impliziten Arbeitsbegriff, der an Kategorien eines (vermeintlich) fordistischen Nachkriegsregimes festhält.⁴⁵ In diesem Raster wird jene Handlungsfähigkeit negiert, die von den Metal-Anhänger_innen über die Arbeit an ihrer Musik – die im Metal semantisch oft in die Nähe handwerklichen Könnens und Geschicks gerückt wird⁴⁶ – sowie über die Artikulation ihrer Ablehnung sozio-kultureller Normen, etwa in den Songtexten, hergestellt werden soll.⁴⁷

Diese musikalische Kritik bleibt jedoch (filmisch) ambivalent. Nicht nur ist die Metal-Szene in *Thrash, Altenessen*, wie oben argumentiert, eben nicht als Anderes der sie umgebenden Kultur gesetzt. Die in den Metal-Songtexten – bisweilen auch bei Kreator – artikulierten Widerstandsstrategien gegen die hegemoniale Kultur orientieren sich häufig an einem liberalen Individualismus, der Gesellschaft als Ganzes negiert, und dem signifikanterweise eine kollektive, gar arbeiter_innenschaftliche Haltung fehlt.⁴⁸ Dieser Befund schließt an eine in den *metal music studies* geführte Diskussion über das Politische des Metals an,⁴⁹ die ähnliche Ambivalenzen offenbart. So lehne die Metal-Szene im Ganzen explizite politische Ideologien eher ab und blende reflexive Momente bewusst aus.⁵⁰ Andere Positionen attestieren dieser (vermeintlich) apolitischen Haltung hingegen ein eigenes politisches und – insbesondere für nicht-westliche Gesellschaften – widerständiges Potenzial.⁵¹ Ebenso widersprüchlich fallen die Bewertungen der Songtexte aus. Diese werden bisweilen als Ausdruck politischer Kritik gelesen,⁵² während zugleich konstatiert wird, dass sie

⁴⁴ Die filmische Nichtbeachtung des Erfolgs ist umso bemerkenswerter, als dass Schadt im Exposé für den Südwestfunk noch vermerkt: „Von ihrer Platte ‚Pleasure to Kill‘ verkaufte KREATOR über 100.000 Stück. [...] Thrash-Musik [...] ist beliebt (nicht nur bei Thrashern) und daher gewinnbringend. Die Umsätze gehen in die Millionen.“ SWR Unternehmensarchiv Baden-Baden, BH0001703. Vgl. <https://www.allmusic.com/album/extreme-aggression-mw0000204830/releases> (28.09.2021) sowie <https://dutchcharts.nl/showitem.asp?interpret=Kreator&titel=Extreme+Aggression&cat=a> (28.09.2021).

⁴⁵ Vgl. zu einem solchen Arbeitsbegriff etwa Kocka 2017: 99–105.

⁴⁶ Dietmar Elflein spricht beispielhaft von einem handwerklichen Ethos, das in der Kulturwelt des Heavy Metals eine wichtige Rolle spiele. Vgl. Elflein 2012: 169.

⁴⁷ Vgl. etwa den Text des ersten in *Thrash, Altenessen* performten Kreator-Songs *Love Us or Hate Us*: „Those who have a passion to / Will never change our way of life / We may not think the way you do / But we know that we are right / Those who want to form a world / Of trends and monotony / Will have to do it without us / 'Cause we always will be free“.

⁴⁸ Vgl. Wallach/Berger/Greene 2011: 14.

⁴⁹ Die zugleich ob ihrer Homogenisierungen an Reichweite einbüßt.

⁵⁰ Vgl. ebd. sowie Kahn-Harris 2007.

⁵¹ Vgl. Niall 2016: 31.

⁵² Vgl. etwa Anastasiadis/Kleiner 2011: 400–404.

bei Metalhörere_innen kaum als solche wahrgenommen würden oder dass diese sie gar explizit ablehnten.⁵³

Solche Schwierigkeiten einer eindeutigen politischen Lektüre sind nicht nur dem Metal als Musikrichtung und -szene inhärent. *Thrash, Altenessen* produziert diese auch fortwährend auf der filmischen Ebene. So wird dem Bild der herumlungenden Körper eine lange Sequenz entgegengesetzt, in der ein Bandmitglied bei der Arbeit in einem Altenheim gezeigt wird.⁵⁴ Diese beginnt bezeichnenderweise mit einer längeren Montage seiner Anfahrt in der frühmorgendlichen Dämmerung, die eher Fleiß und Arbeitsethos denn Unproduktivität konnotiert. Zudem schreibt sich unter der Ebene dessen, was oben als patriarchaler Blick diagnostiziert wurde, eine weitere Ebene ein, die die benannten expositorischen Effekte konstant unterläuft: Dreck, Beton und die (deviante) Körperlichkeit der Figuren werden nämlich nicht nur einfach ausgestellt, sondern lassen sich überdies als Zeichen einer ihnen eigenen existenziellen Dimension, der Verletzlichkeit eines Lebens unter jenen Umständen, lesen. Mit anderen Worten birgt ihre „stumpfe“ Materialität nicht nur die Exotik einer fremden Oberfläche, sondern in ihrer Geworfenheit auf diese Oberfläche auch eine Assoziation zum ‚nackten‘ Leben.⁵⁵ Diese Lesart liegt insbesondere deshalb nahe, da der Film die Figuren ständig die Prekarität ihrer eigenen Lebensbedingungen thematisieren lässt. Dies gilt schon auf einer subsistenzuellen Ebene,⁵⁶ insbesondere aber in Bezug auf das Ausgeliefertsein der jungen Leute gegenüber einem kapitalistischen Wirtschaftssystem sowie gegenüber als rücksichtslos erlebten staatlichen Stellen:

Geld musste haben, um zu leben. Und ohne Geld biste nichts. Und das finden wir eigentlich nicht so gut, dass das so ist, das man das haben muss. [...] Das ist ja der Scheiß: Da biste so'n Typ, wie ich jetzt oder wie er, und irgendwelche sitzen an der Macht, die können sagen: ‚Du hast 12.000 oder 10.000 Mark Schulden!‘ Und du musst zusehen, wie du damit fertig wirst. Wer fragt denn danach, wie ich mit meiner Kohle zurecht komm?⁵⁷ [...] [A]uf'm Arbeitsamt oder irgendwelchen Ämtern [...], da werd' ich dann richtig aggressiv. Wenn du dann auf einmal wirklich damit konfrontiert wir[st]: Du bist nur der, der du bist. [...] Wenn du dann das erste Mal davorstehst und merkst, der hat jetzt auch noch nen Hebel drauf. Zum Beispiel: Du stehst auf'm Arbeitsamt und der sacht: ‚Da fehlt noch dat und dat. Gehen'se nochmal nach Hause und holen dat.‘ Und du hast da gerade zwei Stunden in der Schlange gestanden, kommst rein, nur in so'n Raum, und der sacht: ‚Is nicht!‘ Und du kannst dann wieder gehen.⁵⁸

⁵³ Vgl. Niall 2016: 31.

⁵⁴ *Thrash, Altenessen* 00:45:10–00:50:12.

⁵⁵ Vgl. zum Konzept des „nackten Lebens“ als einer existenziellen Dimension des Lebens überhaupt Agamben 2002: 11–22.

⁵⁶ Etwa, wenn einer der zu Beginn auftretenden Alkoholiker vermerkt: „Wenn ich ein paar Flaschen Bier trink', dann brauch ich nicht mehr essen.“ *Thrash Altenessen* 00:09:48.

⁵⁷ Ebd. 00:06:50–00:07:21.

⁵⁸ Ebd. 00:29:40–00:30:12.

Mit Isabell Lorey ließe sich folgern, dass *Thrash, Altenessen* auf dieser Ebene eine grundlegende *precariousness* des (gesellschaftlichen) Lebens artikuliert und aufzeigt, wie diese in einem (staatlichen und nicht-staatlichen) differenziellen System der *precarity* organisiert ist.⁵⁹ Insofern ein solcher Diskursstrang in *Thrash, Altenessen* zumindest als Ausgangspunkt eines hegemoniekritischen Diskurses genommen werden kann, zeigt sich daran erneut, wie der Film sich einfachen Zuschreibungen entzieht und wie er heterogene, bisweilen konfligierende Lektüremöglichkeiten eröffnet. Eine solche normative und argumentative Komplexität lässt sich ebenso für die zahlreichen Konzertausschnitte des Films ausmachen, die in sich schon mehrere ineinander verschachtelte Ambivalenzebenen in den Film eintragen.

6. Politiken ekstatischer Körper(praktiken)

Trotz der Betonung seiner (vermeintlich) ethnografischen Erkundung des Ruhrgebiets und seiner Thrash-Metal-Szene fällt nämlich auf, dass die Auftritte Kreators (und einer weiteren Band) einen wichtigen Teil des Films ausmachen. *Thrash, Altenessen* gibt darin nicht nur den Bühnenperformances der Bands einen großen Raum, er füllt auch die Tonspur minutenlang mit Songs wie *Flag of Hate*, *Extreme Aggression* oder *Terrible Certainty* – die er, einem Konzertfilm gleich, vorher mit vollformatigen Zwischentiteln ankündigt. Mit Blick auf die oben ausgeführten Modi des Blickens auf die Metal-Szene kann diese ‚Auslieferung‘ des Publikums an den Thrash-Metal auf verschiedene Arten gedeutet werden: Einerseits lässt sie durchaus wieder eine Art Exotisierung erkennen; wird doch eine fremde Welt mit fremdartigen Klängen offenbart, die verschiedene Reaktionen zwischen Faszination, Ratlosigkeit und Abstoßung zu evozieren vermag. Die Kamera zumindest nähert sich diesem ‚Spektakel‘ langsam an; so ist der erste Konzertausschnitt noch in einem *long shot* von einer Empore gegenüber der Bühne gefilmt. Zu sehen ist, wie immer wieder Menschen aus dem Publikum auf die Bühne klettern und in teils waghalsigen Sprüngen zurück in bzw. auf die Menge springen. Erst ab dem zweiten Ausschnitt befindet sich die Kamera auch auf der Bühne. Neben den Aktionen der Band konzentriert sich die Kamera dabei immer wieder auf die Fans, die sie in deutlich näheren Einstellungen beobachtet und erneut in ihrer (devianten) Körperlichkeit ausstellt: ihre zuckenden Bewegungen, ihre verschwitzten Leiber und ihre ekstatisch verzerrten Gesichter (vgl. Abb. 2). Auffällig ist, dass die Kamera trotz allem eine gewisse Distanz zum Publikum wahrt und beobachtend bleibt. Sie begegnet der Dynamik und hohen körperlichen Aktivität des Publikums beim szenetypischen ‚Moshen‘ und ‚Headbängen‘ gleichsam mit einer Statik, in der jene ‚von außen‘ kommende Blickstruktur des Films ihre Resonanz findet.

⁵⁹ „The precariousness shared with others is hierarchized and judged, and precarious lives are segmented. This segmentation produces, at the same moment, the ‚differential distribution‘ of symbolic and material insecurities, in other words precarity.“ Lorey 2015: 21; vgl. ebd.: 17–22.



Abb. 2: Ekstatische Körperlichkeit des Metal-Publikums
Screenshot aus *Thrash, Altenessen*: 00:39:40

Andererseits jedoch greift *Thrash, Altenessen* immer wieder auch auf Ästhetiken und (Selbst-)Inszenierungsweisen des Metals zurück. So gewinnt die auf der Bühne befindliche Handkamera in einigen Momenten an Dynamik und ahmt mit Schwenks typische Montagestrukturen von Konzertfilmen nach: alternierend zwischen der (ebenfalls körperlich faszinierenden) Performance der Band, *reaction shots* des Publikums, *close ups* auf das virtuose Spiel der Musiker usw. Die Betonung musikalischer Virtuosität ist besonders augenfällig, wenn der Film ein Drum-Solo in einer einzigen, leicht unterschätzten und durch das Schlagzeug hindurch gefilmten Einstellung in nahezu vollständiger Länge stehen lässt.⁶⁰ Signifikant ist auch die Inszenierung der Bandmitglieder – insbesondere des Sängers und Bandleaders – in ästhetisierten und heroischen Posen, die jene Valorisierung der Band als Kreativschaffende, deren Mangel Petrozza beklagt hatte, bildlich einlöst (vgl. Abb.3). In dieser Hinsicht lässt sich durchaus wiederum von einer filmischen Faszination und Anverwandlung an den Metal sprechen.

⁶⁰ *Thrash, Altenessen* 00:43:30–00:43:55.



Abb. 3: Anverwandlungen an den Konzertfilm
Screenshot aus *Thrash, Altenessen*: 00:15:12

Die performativen Körperpolitiken der Metalfans beim Konzert sind von einer ähnlichen Ambivalenz geprägt, begegnet uns hier doch eine neue, zweite Haltung von Metalmusikern und -fans. Zeichnete sich ihre Körperhaltung beim ‚Rumhängen‘ durch Passivität aus, ist sie hier von einer enthemmten, exzessiven Bewegung geprägt. Gemeinsam ist ihnen gleichwohl die Verweigerung eines Produktivitätsideals: Während das Rumhängen eher negiert, bedeutet der Exzess Verausgabung und Überschreitung. Beides unterläuft ein Ideal bürgerlicher Kontrolle, wenn etwa ‚Stagediving‘ und ‚Moshen‘ die beteiligten Körper gefährden, die so ihre eigene Autonomie wie die der Anderen zugunsten eines intensiven Körperkontakts aufheben.⁶¹ Hierbei ließe sich womöglich davon sprechen, dass das Metalkonzert vermittelt einer Affirmation der geteilten Verletzlichkeit bzw. *precariousness* die Vorstellung einer alternativen ‚Aufteilung der Unsicherheiten‘ anzudeuten vermag – zumindest dann, wenn sich darin eine Form alternativer Gemeinschaftsbildung erkennen ließe.⁶²

Die Frage nach Formen der Gemeinschaftsbildung bei Konzerten kann hier allerdings nur im engen Bezug zu den Körperpraktiken des Metals in *Thrash, Altenessen* verhandelt werden. Für Gabby Riches etwa erzeugen Praktiken wie das Moshen eine sinnliche Gemeinschaft, die sich durch die geteilte Ansprache der (verkörperten) Sinne auszeichne: „To ‚mosh‘ is a distinctive way of using the body to corporeally articulate individual and collective subcultural identities.“⁶³ Dies schließt an das oben zur sinnlichen Intensität des Metals Argumentierte an. Musikalische Charakteristika wie die hohe Lautstärke und die Rolle der Gitarrenverzerrung setzen sich in Körperpraktiken fort, die beispielsweise die ‚mitnickende‘ Bewegung

⁶¹ Dies ist selbstredend nur eine Sichtweise auf diese Körperpraktiken. ‚Moshen‘ kann zum Beispiel auch als körperliche Verausgabung oder als Betonung der eigenen Körpergrenze gedeutet werden, wenn der eigene Körper (schmerzhaft) auf andere Körper trifft.

⁶² Vgl. Fußnote 59.

⁶³ Riches 2015: 266.

des Kopfes in (vermeintlich) extreme Formen des ‚Headbangens‘ überführen oder im schon beschriebenen ‚Moshen‘ den eigenen Körper auf andere prallen lassen. Diese Praktiken können ihrerseits als affektive Entladung der beschriebenen gesellschaftlichen Krisen und Sanktionierungen – sprich als eine Art kathartischer Prozess zur Verarbeitung der postindustriellen Konfrontationen – oder etwa als hedonistischer Eskapismus gedeutet werden.⁶⁴

Mit Gabby Riches eröffnet sich aber die Frage, ob in diesen Körperpraktiken und der sinnlichen Intensität des Metals ein gesellschaftskritisches Potenzial steckt, dass sich den kapitalistischen Zurichtungen des Körpers widersetzt.⁶⁵ Demnach müsse insbesondere auf einer affektiven Ebene nach einem solchen Potenzial gefragt werden. Diese Überlegungen eröffnen weitere Perspektiven auf *Thrash, Altenessen*. Der Film ließe sich dann in Hinblick auf seine Annäherung an jene affektive Dimension der Metalkultur der 1980er und 1990er Jahre betrachten. Die Schaffung solcher An-schlüsse sieht Carsten Heinze als grundlegende Funktion musikdokumentarischer Filme an:

Musikdokumentarische Filme schaffen [...] auratisierte kollektive Projektions- und Identifikationsflächen für größere soziale Gruppen oder ganze Generationen: Es kommt zu einer kollektivbiografischen Wiederaneignung von jüngst und längst Vergangenen und einer Revitalisierung des jugend- und musikkulturellen Gemeinschaftsgefühls, indem Stimmungen und Atmosphären filmisch greifbar gemacht werden.⁶⁶

Hierin liegt sicherlich eine der Erklärungsmöglichkeiten für das einleitend dargelegte lebendige und persistente ‚Nachleben‘ *Thrash, Altenessens*. Auch in der retrospektiven Rezeption des Films gilt es schließlich, diese affektive Dimension einzubeziehen. So wäre zu überlegen, inwieweit die affektive Intensität der Konzertaufnahmen zum Anknüpfungspunkt wird, wenn Fans den Film Jahre (oder Jahrzehnte) später gemeinsam sichten.⁶⁷ Da die musikalische Gestaltung und die Körperpraktiken des Thrash-Metals bis heute vergleichsweise konstant geblieben sind, bieten die Konzertszenen des Filmes Anschlusspunkte für neue und alte Fans

⁶⁴ Verwiesen ist damit auf Georges Bataille, der die Überschreitung nicht als Negation eines Verbotes, sondern als dessen Vervollständigung deutet. Vgl. ders. 1963: 78–87.

⁶⁵ Wenngleich diese potenziell subversive Ebene der benannten Körperpraktiken, wie oben argumentiert, in ein Spannungsverhältnis zu den Selbstdiskusivierungen des Metals in Liedtexten, Albencovern etc. treten. So steht die sinnliche Gemeinschaftsbildung auf den Konzerten individualistischen, liberalistischen Liedtexten entgegen, die solipsistische Fantasien bedienen.

⁶⁶ Heinze 2016: 163.

⁶⁷ So wird dem körperlichen ‚Mitvollzug‘ bei der filmischen Inszenierung des Metals eine besondere Rolle zugeschrieben, wenn etwa Rolf F. Nohr und Herbert Schwaab auf das ‚Mitnicken‘ bei der Rezeption von *Wayne’s World* (Penelope Spheeris, USA 1992), d. h. auf die körperlich affizierende Wirkung bestimmter Szenen des Films, verweisen. Nohr/Schwaab 2011: 13.

des Genres. ‚Moshen‘, ‚Stagediving‘ und ‚Headbeanging‘ sind nach wie vor die dominanten Tanzstile und damit gegenwärtige Konzerterfahrungen anschlussfähig an die Konzertaufnahmen von *Thrash*, *Altenessen*. Ein so angedeutetes, identifikatorisches und affektives Potenzial des Films unterläuft mithin wieder seine normative Eindeutigkeit, ist sie doch textlich mit den exotisierenden und paternalistischen Haltungen des Films verschränkt.

An dieser Stelle lässt sich nicht zuletzt nach der Materialität des Films fragen, mit der er uns heute entgegentritt. Diese ist, ebenso wie der vom Film präsentierte städtische Raum und die Musik, von Störungen geprägt: Kompressionsartefakte und Verfallsspuren der ursprünglichen VHS-Kassette prägen die auf YouTube zirkulierenden Digitalisierungen. Mit Laura U. Marks lässt sich entsprechend fragen, ob diese filmische Erscheinung nicht eigene textuelle Effekte entfaltet, die den angesprochenen affektiven Rezeptionsmodus befördern.⁶⁸ Indem die grobkörnige VHS-Auflösung die materielle Oberfläche des Filmes nach außen kehrt, kann sie ihrerseits zum Einsatzpunkt nostalgischer oder sensorischer Aneignungen werden. Nicht zuletzt ist auch das Filmbild vom Prozess des materiellen Verfalls und des Niedergangs betroffen, der bis heute dem Ruhrgebiet zugeschrieben wurde. Und andersherum ist es genau die dadurch provozierte affektive Intensität, die sich der Metal in gewisser Weise aneignet.

7. Fazit

Thrash, *Altenessen* erschöpft sich allerdings keineswegs in einer solchen Verfallsgeschichte. Vielmehr vermag es der Film, verschiedene, eigenständige Positionen zu entfalten, die in ambivalenten Verkettungen miteinander stehen: So changiert *Thrash*, *Altenessen* in seinem dokumentarischen Gestus zwischen exotisierender Distanz und faszinierter Annäherung; er ist gleichzeitig um hegemoniale semantische Einhegungen bemüht und macht doch die *precarity* kapitalistischer Lebensverhältnisse deutlich. An ihm lässt sich zeigen, wie komplex sich die Fragen nach den Politiken des (Trash-)Metals darstellen. Auch die Konzertaufnahmen werfen, metaphorisch gesprochen, die Frage auf, ob sie einen letzten hedonistischen Exzess im Angesicht des Niedergangs des Ruhrgebiets beschreiben. Oder ob sie – im Gegenteil – eine neue Form von Gemeinschaft und neue politische Haltungen formieren, in denen der Strukturwandel des Ruhrgebiets navigiert wird, sich aber auch Widerständigkeiten gegen kapitalistische Normierungen zu artikulieren vermögen. Es sind genau jene vielgliedrigen und komplexen, gesellschaftlich verortbaren Ambivalenzen, die, so unsere These, im Verbund mit seiner Offenheit für affektive Anschlusspraktiken, den Faszinationskern von *Thrash*, *Altenessen* ausmachen – vielleicht gerade weil er nicht noch einmal als von der Band sanktionierte Veröffentlichung herauskommt.

⁶⁸ Vgl. Marks 2000.

Literaturverzeichnis

- Agamben, Giorgio (2002): *Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Anastasiadis, Mario/Kleiner, Marcus S. (2011): „Politik der Härte! Bausteine einer Popkulturgeschichte des politischen Heavy Metal“. In: Nohr, Rolf F./Schwaab, Herbert (Hrsg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT, S. 393-410.
- Bataille, Georges (1963): *Der heilige Eros*. Neuwied: Luchterhand.
- Bender, Hilmar (2013): *Violent Evolution. The Story of KREATOR*. Mossautal: Ubooks.
- Böse, Christian/Farrenkopf, Michael/Weindl, Andrea (2018): *Kohle – Koks – Öl. Die Geschichte des Bergwerks Prosper-Haniel*. Münster: Aschendorff.
- Boyd, Susan C. (2008): *Hooked. Drug War Films in Britain, Canada, and the United States*. New York/London: Routledge.
- Brickau, Katja/Kampher, Ruth (1997): „Das Ruhrgebiet – eine Industrieregion im Wandel“. In: Barbian, Jan-Pieter/Heid, Ludger (Hrsg.): *Die Entdeckung des Ruhrgebiets. Das Ruhrgebiet in Nordrhein-Westfalen 1946–1996*. Essen: Klartext, S. 191–201.
- Brown, Andy R. (2017): „Un(su)stained Class? Figuring out the Identity Politics of Heavy Metal's Class Demographics“. In: ders. et al. (Hrsg.): *Global Metal Music and Culture. Current Directions in Metal Studies*. New York/London: Routledge, S. 190–206.
- Büttner, Christoph A. (2022): *Postfordistische Fragmente. Filmische Arbeitswelten und Repräsentationen des Sozialen*. Paderborn: Fink [im Erscheinen].
- Elflein, Dietmar (2012): „Die virtuose Kontrolle der (Ohn-)Macht – Gedanken zur musikalischen Ästhetik des Heavy Metal“. In: Nohr, Rolf F./Schwaab, Herbert (Hrsg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT, S. 169–181.
- Hartmann, Britta/Selck, Inga/Engelke, Henning (2016): „Editorial: Dokumentarische Ethik/Parker Tyler“. In: *Montage AV* 25.1, S. 5–12.
- Heesch, Florian (2016): „Populäre Musik, Aggression und Gender. Eine Einleitung“. In: Ders./Hornberger, Barbara (Hrsg.): *Rohe Beats, harte Sounds. Populäre Musik und Aggression*. Jahrbuch Musik und Gender 7. Hildesheim: Olms, S. 11–25.
- Heinze, Carsten (2016): „Perspektiven des Musikdokumentarfilms“. In: Ders./Niebling, Laura (Hrsg.): *Populäre Musikkulturen im Film. Inter- und transdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS, S. 153–187.
- Kahn-Harris, Keith (2007): *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford/New York: Berg.
- Kocka, Jürgen (2017): *Geschichte des Kapitalismus*. München: C.H. Beck.
- Krumm, Christian/Schmenk, Holger (2010): *Kumpels in Kutteln. Heavy Metal im Ruhrgebiet*. Bottrop: Henselowsky und Boschmann.
- Legnaro, Aldo (1982): „Alkoholkonsum und Verhaltenskontrolle – Bedeutungswandel zwischen Mittelalter und Neuzeit in Europa“, in: Völger, Gisela/Welck, Karin von (Hrsg.): *Rausch und Realität. Drogen im Kulturvergleich*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 153–175.
- Legnaro, Aldo (2016): „Drogenkonsum und Verhaltenskontrolle in der Sozialgeschichte Europas“, in: Kastenbutt, Burkhard/Ders./Schmieder, Arnold (Hrsg.): *Rauschdiskurse. Drogenkonsum im kulturgeschichtlichen Wandel*. Berlin: LIT, S. 11–28.
- Lorey, Isabell (2015): *State of Insecurity. Government of the Precarious*. London/New York: Verso.

- Marks, Laura U. (2000): *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham/London: Duke University Press.
- Morsch, Thomas (2011): *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Fink.
- Scott, Niall (2016): „Heavy Metal as Resistance“. In: Walter, Brenda Gardenour et al. (Hrsg.): *Heavy Metal Studies and Popular Culture*. Houndmills: Palgrave Macmillan, S. 19–36.
- Schlecking, Florian (2015): „Drogen, Selbst, Gefühl. Psychedelischer Drogenkonsum in der Bundesrepublik Deutschland um 1970“, in: Eitler, Pascal/Elberfeld, Jens (Hrsg.): *Zeitgeschichte des Selbst. Therapeutisierung – Politisierung – Emotionalisierung*. Bielefeld: transcript, S. 293–326.
- Nichols, Bill (1991): *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington/Indianapolis: University of Indiana Press.
- Nichols, Bill (2010): *Introduction to Documentary*. Bloomington/Indianapolis: University of Indiana Press.
- Niebling, Laura (2016a): „„We're doing just fine without you‘. Präsentation versus Repräsentation der Metal-Szene im dokumentarischen Musikfilm“. In: Frizzoni, Brigitte/Trummer, Manuel (Hrsg.): *Erschaffen, Erleben, Erinnern. Beiträge der Europäischen Ethnologie zur Fankulturforschung*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 163–176.
- Niebling, Laura (2016b): „Defining Rockumentaries. A Mode and Its History“. In: Heinze, Carsten/Dies. (Hrsg.): *Populäre Musikkulturen im Film. Inter- und Transdisziplinäre Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS, S. 113–129.
- Niebling, Laura (2018): *Rockumentary. Theorie, Geschichte und Industrie*. Marburg: Schüren.
- Nohr, Rolf F./Schwaab, Herbert (2011): „Einleitung.“ In: Dies. (Hrsg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT, S. 9–21.
- Raphael, Lutz (2019): *Jenseits von Kohle und Stahl. Eine Gesellschaftsgeschichte Westeuropas nach dem Boom*. Berlin: Suhrkamp.
- Riches, Gabby (2015): „Sensous Entanglements, Assemblages and Convergences. Extreme Metal Scenes as ‚Sensory Communities‘“. In: Karjalainen, Toni-Matti/Kärki, Kimi (Hrsg.): *Modern Heavy Metal: Markets, Practices and Cultures*. International Academic Research Conference, June 8–12, 2015, Helsinki, Finland, Proceedings. [https://iipc.utu.fi/MHM/\(03.09.2021\)](https://iipc.utu.fi/MHM/(03.09.2021)), S. 265–273.
- Richter, Andreas/Petrozza, Miland (2012): „Echt übertrieben“. *vice online*. <https://www.vice.com/de/article/3beaby/echt-ubertrieben-v8n5-0000208> (16.03.2021).
- Strangleman, Tim (2007): „The nostalgia for permanence at work? The end of work and its commentators“. In: *The Sociological Review* 55.1, S. 81–103.
- Vollmer, Walter/Löwen, John Wesley (2010): „Wirtschaftlicher Strukturwandel – technische Innovation und Arbeit im Ruhrgebiet“. In: Tenfelde, Klaus/Urban, Thomas (Hrsg.): *Das Ruhrgebiet. Ein historisches Lesebuch*. Bd. 2, Essen: Klartext, S. 831–838.
- Wallach, Jeremy/Berger, Harris M./Greene, Paul D. (2011): „Affective Overdrive, Scene Dynamics, and Identity in the Global Metal Scene“. In: Dies. (Hrsg.): *Metal Rules the Globe. Heavy Metal Around the World*. Durham/London: Duke University Press, S. 3–33.
- Weinstein, Deena (2011): „The Globalization of Metal“. In: Wallach, Jeremy/Berger, Harris M./Greene, Paul D. (Hrsg.): *Metal Rules the Globe. Heavy Metal Around the World*. Durham/London: Duke University Press, S. 34–59.

Medienverzeichnis

Rheinhausen, Herbst '88. BRD 1988, Klaus Wildenhahn, 86 Min.; Norddeutscher Rundfunk.

Thrash, Altenessen. BRD 1990, Thomas Schadt, 88 Min.; Südwestfernsehen, Abteilung ‚Kultur, Wissenschaft und Gesellschaft‘.

Trainspotting. UK 1996, Danny Boyle, 93 Min.

Verlierer. BRD 1987, Bernd Schadewald, 86 Min.; Zweites Deutsches Fernsehen.

Wayne's World. USA 1992, Penelope Spheeris, 94 Min.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Screenshot aus *Thrash, Altenessen*: 00:00:48.

Abb. 2: Screenshot aus *Thrash, Altenessen*: 00:39:40.

Abb. 3: Screenshot aus *Thrash, Altenessen*: 00:15:12.