Jörg Scheller

Vom Schrei zur Schreischule: Heavy Metal als Paradessenz

Die Kultur des Unbehagens

Mein Essay basiert auf einer simplen und zunächst einmal wenig originellen Beobachtung. Mehr als in allen anderen mir bekannten Spielarten der Popmusik zirkulieren im Heavy Metal◂1 Versatzstücke der Apokalyptik, der Zeit-, Zivilisations- und Kulturkritik, wobei ich aus Gründen der Einfachheit im Folgenden ›Kulturkritik‹ als Oberbegriff verwende und nur differenziere, wo es nötig ist. Kulturkritik verstehe ich dabei mit Georg Bollenbeck als wertenden und alarmistischen Reflexionsmodus der Moderne, dessen Vertreter keinem eindeutigen ideologischen Lager zugeordnet werden können: »Ihre pathologischen Pathologiebefunde bilden ein Repertoire für die ausbuchstabierbare Entrüstungsrhetorik zeitgeistverhafteter Vereinfacher« (2007, 21). Kulturkritiker sind habituelle Universalisten und ergehen sich bevorzugt in dunkel raunenden Szenarien allgemeiner Entfremdungs-, Verfalls- oder Untergangsstimmung, empfinden mitunter aber auch Gefallen daran – man denke nur an Oswald Spengler, der in seinem opus magnum *Der Untergang des Abendlandes* die vermeintliche Dichotomie zwischen der (vergangenen) Kultur als ganzheitlicher, nicht-entfremdeter Sphäre und der (gegenwärtigen) Zivilisation als seelenloser, entzauberter Sphäre prägte (vgl. 2007, u.a. 41, 42, 53). Doch statt zu verzweifeln, delektierte sich Spengler lieber am Untergang und pries das vor Kälte klirrende Maschinenzeitalter (vgl. u.a. ebd., 51).◂2

Als Kompaktmedium ist der Popsong und damit auch sein liebster und lautester Bastard, der Heavy Metal, per se besser geeignet für grobkörnige, atmosphärische Kulturkritik als für elaboriertere Varianten, deren Stammsitz eher in den Essays von Dichterphilosophen zu finden ist. Meine zu verifizierende Hypothese lautet, dass Heavy Metal primär eine *Atmosphärisierung* der Kulturkritik darstellt, die nicht agitatorisch, sondern im Gegenteil mildernd, sublimierend, ja sogar zivilisierend wirkt. Heavy Metal übersetzt das Unbehagen in der Kultur in eine zwischen Optimismus und Pessimismus oszillierende Kultur des Unbehagens, aufbauend auf der Simultaneität von Hemmung und Enthemmung: martialische Verzerrung und Lautstärkerekorde einerseits, rigide Kom-

positionsschemata und demonstratives Virtuosentum andererseits. Überdies ist das textuell hochgradig moderneskeptische Genre irreduzibel angewiesen auf die fundamentale Bedingung der Möglichkeit der modernen kapitalistischen Gesellschaft als solcher: Elektrizität. Einfach gesagt: Die Stromgitarre setzt den Strom voraus. Sprechgesang kommt notfalls ohne Mikrofon aus; World-Music begnügt sich auch mit hölzernen Bongotrommeln oder Didgeridoos; Kammermusikensembles benötigen weder Stecker noch Dose; Reinhard Mey spielt eine Gitarre, ›die noch wie eine Gitarre klingt‹; Heavy Metal aber ist ohne Verstärker und Verzerrer eben dies nicht: *heavy*. So stellt die Soziologin Deena Weinstein 2005 im Dokumentarfilm Metal: A Headbanger's Journey (Sam Dunn, USA 2005) fest: »If you don't have an electric guitar with really good amps and really good distortion, you don't have the core of metal«. Das Motto »If it's too loud, you're too old« setzt unmittelbar den technischen Fortschritt voraus; die kapitalistische Losung »Bigger, Better, Faster, More« korrespondiert mit dem mal ernsthaften, mal selbstironischen Prinzip vieler Heavy Metal-Bands: »Harder, Faster, Louder!«

So Much For The Golden Future...

Es geht mir in diesem Essay nicht darum, alle Heavy Metal-Bands über einen Kamm zu scheren. Mir ist bewusst, dass ich mich durch das unsichere Grenzgebiet zwischen Induktion einerseits, Deduktion andererseits bewegen werde. Zweifelsohne ist Heavy Metal mittlerweile so ausdifferenziert wie die Weltrekorde zwischen Extrembügeln, Sumpfschnorcheln und Handy-Weitwurf; wie die Kochbüchereditionen zwischen Berend Breitensteins *Kraftküche*, Tim Mälzers *Born to Cook* und dem *Großen Lafer*; wie der Porno zwischen High-Definition-Gangbang und grobpixeliger Amateur-Live-Cam. Neben den Klassikern besteht heute eine Vielzahl von Subgenres, für die sich der einfache Oberbegriff Metal eingebürgert hat. Damit spiegelt auch die Entwicklung des Heavy Metal die soziokulturellen Verhältnisse in den liberaldemokratischen, pluralistischen Gesellschaften, deren Kollektivismusskepsis und Ausdifferenzierungsfreude unmittelbaren Niederschlag in den Fan- und Konsumentenkulturen finden.
Selbstverständlich existieren auch spaßbetonte und selbstironische Spielarten des Heavy Metal, etwa JBO mit schwarzhumorigen Songs über *Gänseblümchen auf der Wiese* oder Tankard mit Oden an eines der bayerischen Grundnahrungsmittel. Allein, ich würde zu der Annahme neigen, dass ihr Reiz in dialektischer Hinsicht gerade durch den Bruch mit den Erwartungshaltungen entsteht, welche der Heavy Metal-Mainstream seit den späten 1970er Jahren

prägte. In diesem bestehen zweifelsohne signifikante thematische Verdichtungen – sowohl in der Bildästhetik als auch in den Texten –, welche die mutmaßlich negativen, dunklen Seiten der Moderne zuoberst kehren, von Entfremdung handeln, Fortschrittsgläubigkeit in Frage stellen und dabei Rationalismus oder Positivismus mit projektiven Szenarien der Vormoderne, der Freiheit und des Sturm-und-Drangs kontrastieren, von Judas Priest's *Breaking the Law* (British Steel, 1980), wo es heißt »So much for the golden future, I can't even start / I've had every promise broken, there's anger in my heart«, über Metallicas *Escape* (Ride the Lightning, 1984) mit Zeilen wie »Feed my brain with your so called standards / Who says that I ain't right / Break away from your common fashion / See through your blurry sight«, bis hin zu Sepulturas *Dead Embryonic Cells* (Arise, 1991): »Laboratory sickness / Infects humanity / No hope or cure / Die by technology«.

Abb.1.

Die Reihe ließe sich beliebig fortsetzen – etwa mit den Düsterszenarien auf Metallicas Master of Puppets (1986) oder mit Megadeths *Symphony of Destruction* (Countdown to Extinction, 1992): »Just like the pied piper / Led rats through the streets / We dance like marionettes / Swaying to the symphony of destruction / Acting like a robot / Its metal brain corrode«. Die Thrash-Metaller von Kreator (Abb. 1) wiederum beschwören in *Golden Age* (Endorama, 1999) einen Klassiker des kulturkritischen Weltschmerzes herauf – die nebulöse Sehnsucht nach einem goldenen Zeitalter: »Broken dreams, misery / Replaced by constant ecstasy / Wide awake, open wide / Existence of a better kind / Waits for you waits for me / Our minds become forever free / Free of fear, free of rage / The coming of the Golden Age for all«. Keimt hier noch Hoffnung, so gewährt *Impossible Brutality* (Enemy of God, 2005) keine Aussicht auf Besserung: »All I see is terror / All I see is pain / All I see is mothers dragging children to their graves / […] All I see is violence / All I see is hate,« etc.

Die deutsche Power-Metal-Band Rage (Abb. 2) knüpft gleichsam an Rousseau an, wenn sie in *Firestorm* (The Missing Link, 1993) von einem harmonischen Urzustand ausgeht, der von einem erforschenden und erfindenden Menschenschlag vernichtet worden sei: »And then – slowly but surely – / Explorers and inventors stepped into / The system they didn't understand / That's when the trouble began / And as times marched on / They had learned how to

Abb.2 u. 3

destroy« Eher psychoanalytisch geht es auf dem Album Odium (1993) der mittlerweile aufgelösten Death Metal-Band Morgoth zu. Im Song *Under The Surface*, der damals noch im Nachmittagsprogramm von MTV lief, imaginiert Sänger Marc Grewe gewissermaßen das ›Es‹ des gegenwärtigen ›Ich‹-Zustands:

»Deep under the surface of your educated minds
There's a beast roaming the punctures
Looks like race persistence
Every day we see the regression
All the man just so sick
[...] Every race and culture
Made us feel we're insecure
But when we are in trouble
Law is out of action«.

Einen Sonderfall bilden Motörhead (Abb. 3), die mit Songs wie *Overkill* (Overkill, 1979) als Erfinder des Speed Metal gelten. Einerseits sind Motörhead eine klassische Heavy Metal-Band und führen in ihrem Portfolio die bevorzugten Themen: Krieg, Mythologie, Nostalgie, Entfremdungskritik, etc. Andererseits sind sie eben auch eine Rock'n'Roll-Band, die *positive thinking* predigt und schon mal den – vermutlich ernst gemeinten – Ratschlag erteilt: »Rock out / With your cock out« (Motörizer, 2009).

Metal is the Message

Gerade Bands wie Kreator und Metallica, aber auch Slayer, Megadeth und Iron Maiden sind gute Beispiele für den eingangs skizzierten Spagat zwischen Kulturkritik und technisch-kulturellem Konformismus. Man identifiziert oder attackiert, polemisch gesprochen, die tautologischen »common standards« (Metallica) auf ›common-standard-Medien‹ wie CDs oder DVDs; man thematisiert die Perversionen und Aberrationen der modernen Zivilisation, ohne den Befund mit einem Handlungskonzept zu verknüpfen. *Run to the Hills*, ein weiterer Klassiker der schwermetallischen Zivilisationskritik, ist nicht imperativisch gemeint, war niemals ein ›Aufruf zur Tat‹. Heavy Metal ist keine *Arts-and-Crafts-*

Bewegung, welche ihre kulturkritische Botschaft in veränderte Produktions- und Existenzverhältnisse zu transformieren versucht. Eher ähnelt Heavy Metal der selbstreferenziellen *l'art pour l'art* (vgl. den unten folgenden Abschnitt zur Moderne), der durchaus ein trotziger, rebellischer Charakter eignen kann: *Metal is the Message*. Alles andere ist alles andere.

Heavy Metal mag darüber hinaus kryptoreligiöse Züge aufweisen,◂3 doch seine Psalmen haben für die Gemeinde keinen bindenden Charakter. Ein besonders groteskes Beispiel bietet Metallica-Sänger und -Gitarrist James Hetfield, der einerseits Anti-Kriegs-Songs mitverfasst (das auf dem Anti-Kriegs-Film Johnny Got His Gun (Dalton Trumbo, USA 1971) basierende *One* von 1988), aber offensichtlich kein Problem damit hat, dass seine Musik für die Folter von Guantanamo-Häftlingen eingesetzt wird: »Wir haben unsere Eltern, unsere Ehefrauen, die Menschen, die wir lieben, schon immer mit dieser Musik bestraft. Warum sollte es den Irakern anders ergehen? Ein Teil von mir ist sogar stolz: Hey, sie haben Metallica ausgewählt!« (zitiert nach Rapp 2010, 108).

Hetfield spricht hier zwar keinesfalls für die gesamte Metal-Szene. Sein Statement kann dennoch als Zuspitzung eines ihrer Charakteristika gewertet werden: Hinsichtlich der Dominanz formaler, nicht aber ideologischer Codes unterscheidet sich Heavy Metal stark von den ungleich moralischeren Core-Varianten, die häufig einen expliziten Nexus zwischen Kunst und Leben fordern (*practice what you preach*). So trifft man viele Sozialisten, Kommunisten und Anarchisten im Grindcore, viele Vegetarier, Veganer und sonstige Asketen in der Straight-Edge- und Noise-Core-Szene. Heavy Metal-Bands hingegen sind keine Residuen des Aktivismus – und konnten wohl auch deshalb eine gewisse Mainstream-Relevanz entfalten, während Core stets Subkultur blieb. Heavy Metal ist das kettenrasselnde Epitom des »Rock'n'Roll Lifestyle«, den die Indie-Popgruppe Cake 1994 in ihrem gleichnamigen Song aufs Korn nahm: »Excess ain't rebellion / You're drinking what they're selling / Your self-destruction doesn't hurt them / Your chaos won't convert them / They're so happy to rebuild it / You'll never really kill it«.

Black Metal wiederum kann vor diesem Hintergrund als Versuch einer ›inneren Revolution‹ gewertet werden. Das Genre versucht, die frei flottierenden, ästhetizistischen Kulturkritik-Splitter des Heavy Metal in ein Sinnganzes, in eine Lebenspraxis und eine kohärente Zivilisationskritik zu überführen. So gibt beispielsweise Marchosias, Gitarrist von Cirith Gorgor, 2002 in einem Interview an:

»Black Metal ist für mich immens wichtig. Diese Musik steht im Einklang mit meinen Ansichten zum Leben. Die Menschheit ist eine Plage, sie vermehrt sich wie die Karnickel und vergewaltigt

die Erde. […] Es ist keine Musik für die entbehrliche gedankenlose, dumme Masse, sondern für die denkende Elite«. ◄4

Black Metal übt sich, darin dem Grundimpuls der Avantgarden verwandt, in der Engführung von Kunst und Leben. Er geißelt das als dekadent empfundene Auseinanderklaffen von Theorie und Praxis im Heavy Metal, knüpft jedoch an dessen stilbildende Merkmale an.

Mimesis der Härte

Als Zwischenergebnis kann festgehalten werden: Typischerweise kontrastieren Heavy Metal-Bands geläufige modernekritische Befunde wie soziale Entfremdung, Psychosen und die mutmaßliche Emotionslosigkeit der kapitalistisch-technokratischen Zivilisation mit Szenarien der Ursprünglichkeit, mit eklektizistischen Mythologien, mit Evokationen von Freiheit, Enthemmung und emotionaler Intensität: »Spectral forces of mankind / We're all trapped inside the core of the machine / Our time has come to find a way back home / We dream of a genesis reborn / Where our spirits fly free / Let us choose our own destiny« (*Riders of the Storm*, Crimson Thunder, Hammerfall 2002). Dieses Prinzip gilt sowohl für die Texte als auch für die Sound- und Kompositionsästhetik. Gleichzeitig ist Heavy Metal einer der, wenn man so will, ›zivilisiertesten‹ und ›diszipliniertesten‹ Musikstile des Pop, zeichnet er sich doch aus durch ein Set formalästhetischer Erkennungsmerkmale, elektronischer Innovationen und handwerklicher Standards. Man betont Virtuosität, schätzt gute technische Ausstattung, entwickelt einen Dresscode und achtet aufs saubere Zusammenspiel.

Gerade vom Standpunkt des Anarchismus aus betrachtet, läuft dies den bevorzugt besungenen Szenarien der Ursprünglichkeit und der Freiheit zuwider und konterkariert auch die häufig vorgebrachte Faszination am Fantastischen und Irrationalen, ja führt sie *ad absurdum*. Heavy Metal ist primär eine ab-, ein- und ausgrenzende *Form* – die Musik und ihre Szene-Codes sind vergleichbar mit dem Kontur in der klassizistischen Kunst, der die jeweiligen Gegenstände fest umschließt und selbst Darstellungen der Ekstase oder des Wahns ästhetisch domestiziert. Vielleicht bestätigt die dialektische Seele des Heavy Metal aber auch einfach nur die These Michel Foucaults, derzufolge Macht und Freiheit keine Gegensätze seien, sondern die zwei Seiten einer Medaille:

»Freiheit wird gemäß einem politischen Modell als Gegensatz zur Sklaverei definiert, die sowohl von seiten anderer Menschen wie auch von seiten der eigenen Triebe und Leidenschaften droht. Freiheit heißt demnach, Macht über sich selbst und andere zu besitzen. […] Macht setzt [für Foucault, Anm. d. As.] Freiheit voraus, … kurz: Macht und Freiheit bedingen sich gegenseitig. Je freier die Menschen sind, desto besser vermögen sie Machtstrukturen zu kontrollieren, ihre Auswirkungen zu beschränken, ein Umschlagen in Herrschaft zu verhindern, desto mehr wird umgekehrt Macht zum lustvoll-attraktiven Spiel« (Marti 1999, 140).

Heavy Metal kann als ein solches »Macht-Spiel« interpretiert werden. Entstanden in den westlichen liberaldemokratischen Konsumkulturen stellt er es seinen Adepten frei, (symbolische) Macht über sich selbst und ihre Fankultur auszuüben.

In Anbetracht dieser Dialektik könnte man Heavy Metal, mit Adorno gesprochen, ferner als eine unwillkürliche »Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete« (Adorno 1973, 39) betrachten, die jedoch ihrerseits verhärtet ist: In einem Akt der negativen *Anverwandlung* an die als bedrohlich, bedrückenden oder gar feindlich empfunden Verhältnisse sollen diese im Sinne des Prinzips *Fight Fire With Fire* (Metallica 1984) gebannt werden. Ein gutes Beispiel sind Judas Priest (Abb. 4), die sich in Klang, Text und *Corporate Identiy* von den Stahlwerken ihrer Heimatstadt Birmingham beeinflussen ließen und mit dem Album British Steel (1980) ihren Klassiker einspielten. Die Referenzen auf den Stahl erfolgten wohl nicht, weil die Band die Stahlwerke und deren Klangkulissen so sehr liebte, sondern weil die Schaffung eines künstlerischen Äquivalents diese von ihrem Kontext abstrahierte, sie symbolisch kontrollierbar und verwertbar machte. Damit ist Judas Priests' Musik weniger ein agitatorisches Medium, worauf Songtitel wie *Breaking the Law* vordergründig hindeuten könnten, als vielmehr eines der *Distanzierung* und *Zivilisierung*: »Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen« (Warburg 2008, 3).

Abb.4.

Dieses paradoxe »Distanzschaffen« durch eine negative Mimesis der Härte scheint mir typisch für die klassischen Bands der Szene – u.a. Slayer, Metallica, Megadeth, Iron Maiden, Judas Priest –

und damit für die traditionellen Spielarten wie NWoBHM und Bay Area-Thrash. Die daraus resultierende Spannung ist ausgeprägter als irgendwo sonst im Pop; ausgeprägter als im Punkrock der alten Schule, der seine politische Stoßrichtung und sein Drop-Out-Versprechen glaubhafter vertritt; ausgeprägter auch als im gattungsverwandten Hard Rock, der im Allgemeinen ungleich genügsamer und lebensbejahender ist als Heavy Metal: »Take off your high-heels let down your hair / Paradise ain't far from there« heißt es bei AC/DC zu testosterösen Pentatonik-Riffs.

Heavy Metal ist ein atmosphärischer Resonanzraum der Kulturkritik. Da er eigentlich ganz gut als popkulturelle Parallelwelt funktioniert, würde ich ferner nicht nur von einer Atmosphärisierung der Kulturkritik sprechen, sondern allgemeiner von einer *Ästhetisierung*. Heavy Metal übersetzt kulturkritische Topoi in ästhetische Erfahrung, er schafft Distanz durch Anverwandlung. Somit wohnt Heavy Metal eine durchaus bezähmende Kraft inne: Hier wird der oftmals heilige Ernst und der missionarische Eifer der Kulturkritiker herunter gebrochen auf etwas, wozu man auch headbangen und was man nach ein paar Bier vergessen kann. Wenn Heavy Metal politisch ist, so ist er es implizit, nicht aber explizit: Politisierend wirkt allenfalls der jeweilige kontrastierende Kontext, in welchem er sich positioniert, etwa durch Konflikte mit Kirchenvertretern, nicht jedoch ein normativer ideologischer oder weltanschaulicher Kern.

In diesem Zusammenhang sei auf den Bildwissenschaftler Daniel Hornuff verwiesen, der sich in seiner (noch nicht publizierten) Dissertation mit dem Nachleben der Kulturkritik in Musikvideos auseinander setzt, darunter zahlreiche aus dem Heavy Metal. In einem Eintrag auf seinem Blog Bildfähig diagnostiziert Hornuff das Nachleben der eigentlich schon wortreich zu Grabe getragenen Kulturkritik◂5 im Pop – und verweist dabei bezeichnenderweise auf die Scorpions:

> »Gemeinhin wird vom Ende der großen kulturkritischen Erzählungen berichtet. Schließlich fördere eine Demokratisierung der Gesellschaft, eine Pluralisierung und Liberalisierung des Lebens seine eigene Kritik und erkläre diese zu inhärenten Bedingungen. Ein Blick in die Musikvideokultur vermittelt allerdings ein anderes Bild. Wie selten zuvor keimt eine Clipästhetik auf, die den Popstar als Werther-Figur inszeniert und der mächtig bildorchestrierte Abgesänge auf eine global-depravierende Wirklichkeit schmettert. Klaus Meine von den Scorpions kletterte gar auf einen halbszenografischen Miniaturplanet und reimte – im Orbit kreisend – mühsam und reichlich hölzern einem verlustig gegangenen Weltgefühl hinterher: ›At the end of the day / You´re a needle in the hay […] You're a drop in the rain / Just a number not a name‹« (Hornuff 2008).

Metal, modernistisch

Im neuen Jahrtausend lässt sich allerdings ein Trend zur Selbstoffenbarung und zur Selbst-Entmystifizierung im Heavy Metal beobachten, der ebenfalls, wie die oben erwähnte Ausdifferenzierung der Metal-Subgrenes, einem allgemeinen Trend folgt: Porno-Regisseure veröffentlichen *Making-Ofs* oder *Behind the Scenes* und lassen so gar nicht erst die Illusion aufkommen, hier werde echte Lust gefilmt; Stars werden vor laufender Kamera erschaffen statt auf geheimnisvolle Weise ›entdeckt‹ zu werden; Metal-Musiker schließlich geben immer häufiger Einblicke in ihren Alltag, ihre Ausbildung und in die Produktionsverhältnisse ihres Handwerks. Beständig tun sich Risse in den ehemals dichten Atmosphären der Kulturkritik auf – und das ist gut so.

Ein Beispiel für diesen Trend ist Melissa Cross (Abb. 5), eine Stimmtrainerin aus New York, die eine Schreischule betreibt und zwei Ratgeber-DVDs unter dem Titel The Zen of Screaming (2007) veröffentlicht hat. Darin gibt sie Tipps fürs *Shouten* oder *Growlen* und dokumentiert ihre Sessions mit prominenten Metal-Sängern und -Sängerinnen.

»Schreien ist eine Kunst«, predigt Cross ihren Klienten. Diese hocken in gelockerter Sitzhaltung vor ihrer Mentorin und blicken konzentriert drein, wenn sie Laute von sich geben, in denen sich Erstickungstod, Schwingschleifer und Schlachtgebrüll überlagern. Cross erläutert, wie der Stimme dabei die richtige Menge an »Kieselstein« oder »Sandpapier« hinzuzufügen ist, wie man die Stimmbänder »korrumpiert« und dennoch eine klare Aussprache bewahrt. Nach ein paar Sitzungen haben sie es gelernt: Die Kehlenkünstler schreien nicht mehr nur laut und aggressiv, sondern kontrolliert und technisch versiert. Für mehr Sicherheit am Arbeitsplatz, gewissermaßen.

Abb.4.

Das hat nicht nur für Frontmänner mit blutendem Rachen einen Bildungswert – auch der fachfremde Zuschauer lernt dazu. Er erkennt, dass das Zeitalter der umfassenden Professionalisierung durch Coaching und Consulting auch vor der mythenverliebten Metal-Branche nicht Halt macht. Während in der Kompetenzsteigerungsspirale der Industrie alles präziser, effizienter und fehlerfreier ablaufen soll, sieht sich

auch der vermeintlich einzig von Ingrimm und Freiheitsdrang getriebene Metaller neuen Herausforderungen ausgesetzt. Je inbrünstiger die dunklen Energien beschworen und die Irrungen der Moderne bekeift werden, desto schneller versagt die Stimme. Genügten bei Veteranen wie Iron Maiden noch ein tremolierender Heldentenor oder bei Metallica ein gebelltes Stakkato für den Bad-Boy-Bonus, so sind heute extremere Techniken gefragt. Damit hat die Stunde von Cross geschlagen.

Wer bislang noch verzweifelt am Glauben festhalten wollte, Metal-Musiker seien so etwas wie edle Wilde, die als *natürliche* oder *spontane* Medien ihrer innersten Regungen fungierten, der sieht sich getäuscht. Cross' DVDs zeigen sie vielmehr als eifrige Handwerker, vernunftbetonte Techniker und fortbildungswillige Freiberufler.

Der Trend zu Selbst-Entmystifizierung im Metal geht noch weiter. So hatten sich etwa Metallica mit ihrer Band-Doku Some Kind of Monster (Joe Berlinger / Bruce Sinofsky, USA 2004) ganz offen als weinerlicher Altherrenverein porträtieren lassen, im selben Jahr zeigten sich auch Cannibal Corpse, die zensurgeadelte Speerspitze nekrophilen Klangsuds, auf ihrer DVD zum Album The Wretched Spawn als biedere Pantoffelhelden. Der Dokumentarfilm Heavy Metal auf dem Lande (Andreas Geiger, BRD 2006) schließlich hatte den gemütlichen, spießigen Büroalltag des weltweit größten unabhängigen Metal-Labels Nuclear Blast am Fuße der Schwäbischen Alb zum Thema. Heavy Metal, so könnte man folgern, ist damit in seine implizit modernistische Phase eingetreten: Er stellt seine eigene Gemachtheit offen zur Schau, reflektiert seine Produktionsbedingungen und bekennt sich endgültig zu dem, was er immer schon war: selbstreferenziell.

Heavy Metal als Paradessenz

In gewisser Hinsicht lässt sich Heavy Metal mit einem Bio-Apfel vergleichen, der unter gleißendem künstlichem Licht in einem Supermarkt angeboten wird. Der Apfel verspricht eine Begegnung mit Ursprünglichkeit und Authentizität innerhalb der Grenzen einer Umgebung, die diesen Versprechungen fundamental entgegen gesetzt ist.

Deshalb möchte ich Heavy Metal abschließend als Paradessenz bezeichnen, also als ein Produkt, das hochgradig widersprüchliche Eigenschaften in sich vereinigt, etwa Kaffee, der in der Werbung oftmals als ein Getränk dargestellt wird, das gleichzeitig energetisieren und beruhigen soll. Heavy Metal ermöglicht es,

auf symbolische und sublimierende Weise mit der Moderne gegen die Moderne vorzugehen – zu gehen und doch zu bleiben. Die mutmaßliche Kälte, Härte und Entfremdung der gegenwärtigen prosaischen Verhältnisse wird in ›entfremdeten‹ (sprich: verzerrten) Klängen gespiegelt, was ich weiter oben mit Adorno als ihrerseits verhärtete »Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete« eingestuft habe. Vielleicht lässt sich Heavy Metal am besten mit einem Zitat von Gilles Deleuze umschreiben, der einmal über sich selbst sagte: »Je veux sortir de la philosophie par la philosophie« (Deleuze 2009). In diesem Sinne gilt für Heavy Metal: »Laissons-nous sortir de la modernité par la modernité« – lasst uns die Moderne mit der Moderne überwinden.

Anmerungen

01► Ich differenziere dabei zwischen Heavy Metal und Metal. Unter ›Heavy Metal‹ fasse ich die klassischen Spielarten der 1970er und 80er Jahre wie NWoBHM und Bay Area-Thrash-Metal, während ›Metal‹ auch die Vielzahl der Ausdifferenzierungen seit den späten 80er Jahren und primär in den 90er Jahren mit einbezieht.

02► »Wer nicht begreift, daß sich an diesem Ausgang [dem Untergang der westlichen Zivilisation, Anm. d. As.] nichts ändern läßt, daß man man dies wollen muß oder gar nichts, daß man dies Schicksal leben oder an der Zukunft, am Leben verzweifeln muß, wer das Großartige nicht empfindet, das auch in dieser Wirksamkeit gewaltiger Intelligenzen, dieser Energie und Disziplin metallharter Naturen, diesem Kampf mit den kältesten, abstraktesten Mitteln liegt, wer mit dem Idealismus eines Provinzialen herumgeht und den Lebensstil verflossener Zeiten sucht, der muß es aufgeben, Geschichte verstehen, Geschichte durchleben, Geschichte schaffen zu wollen« (Spengler 2007, 51).

03► Vgl. dazu auch den Beitrag von Christian Heinisch in diesem Band

04► [http://www.blackmetal.at/interviews/cirithgorgor.html]; letzter Abruf 02.02.2011

05► »Kulturkritik hat es heute schwerer als früher. Sie wirkt veraltet. Nicht, weil das, was sie kritisierte, verschwunden ist, sondern auch weil die sich demokratisch verstehende Gesellschaft eine Dauerkritik fördert und weil deren Diskurs-Reglementierungen dazu drängen, das Kritisierte zu segmentieren. Das einzeln Kritisierte erscheint so nicht mehr als Ausweis für einen allgemeinen Zerfall, sondern es gerät in isolierter Bestimmtheit zum reformfähigen Einzelphänomen. Satt kulturkritischer Universalkritik produziert dies eine ubiquitäre Partialkritik« (Bollenbeck 2007, 273).