

Peter Podrez

«Are you ready to kill each other?». Körperlicher Exzess im Metal-Konzert und im Konzertvideo

2016

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14669>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Podrez, Peter: «Are you ready to kill each other?». Körperlicher Exzess im Metal-Konzert und im Konzertvideo. In: Philipp Blum, Monika Weiß (Hg.): *An- und Aussichten*. Marburg: Schüren 2016 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 26), S. 127–141. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14669>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

«Are you ready to kill each other?» Körperlicher Exzess im Metal-Konzert und im Konzertvideo

«Are you ready... to kill?» krächzt die Stimme. Jubel brandet auf, Hunderte von Fäusten werden hochgereckt. «Are you ready to kill *each other*?» Das Krächzen schraubt sich zum heiseren Kreischen empor. Der Jubel wird noch lauter, ohrenbetäubend. «*Pleasure to kill! Pleasure to kill! Pleasure to kill!*» Ein Trommelwirbel, dann das audiovisuelle Inferno, auf das alle gewartet haben: Schlagzeugsalven, dissonante Gitarrenriffs, Stroboskopgewitter, die Stimme keift: «Day turns to night as I rise from my grave – black was the hole were I laid – stalking the city to seek out your blood – I love when it showers from my blade [...] Pleasure to kill!»

Auf diese Weise performt die Thrash Metal-Band Kreator um Frontmann Mille Petrozza ihren Song *Pleasure To Kill* live auf der Bühne – und zwar bei jedem Konzert. Die Ansage wird zu einem Ritual, das Musiker und Fans gemeinsam zelebrieren, und gleichzeitig dient sie als eine Art Intro, das Spannung aufbaut, damit diese sich bei den ersten Takten entladen kann. Denn sobald der Song beginnt, entpuppt sich die beschworene «Freude zu töten» als kollektive, explosive Freisetzung von Bewegungsenergie, als körperlicher Exzess auf und vor der Bühne: tanzen, headbängen und moshen zum rasenden Rhythmus der Musik. Angestrebt wird dabei laut Deena Weinstein eine ekstatische Erfahrung, die sogar Züge einer Epiphanie annehmen kann.¹

Der vorliegende Beitrag geht indes von der These aus, dass besagter Exzess nicht nur integraler Bestandteil einer Kreator-Liveshow ist, sondern ein unabdingbares Merkmal von Metal-Konzerten *allgemein* darstellt. Inwiefern dies der Fall ist, soll in einem ersten Schritt dargelegt werden. In einem zweiten Schritt geht es dann um die Frage, wie *mediale Aufzeichnungen* – also Konzertvideos verschiedener Form – mit diesem Exzess des Live-Ereignisses umgehen und welches eigene Angebot sie dem Zuschauer machen. Da Konzerte und Konzertvideos innerhalb der zunehmenden akademischen Beschäftigung mit Heavy Metal (Label-Freunde mögen sie «Metal Studies» nennen) gerade im deutschsprachigen Raum noch immer unbeachtete Gegenstände sind, hegt die Untersuchung die Hoffnung, einen kleinen Beitrag zum besseren Verständnis der Phänomene aus medienwissenschaftlicher Sicht leisten zu können.

1 Vgl. Weinstein, Deena: The Concert: Metal Epiphany. In: Dies.: *Heavy Metal. The Music and its Culture*. New York 2000, S. 199-235, hier insb. S. 213ff.

1. Das Live-Konzert als exzessive Situation

Rolf F. Nohr und Herbert Schwaab schreiben in der Einleitung des ersten – und deshalb jetzt schon kanonischen – deutschsprachigen Sammelbandes zum Thema Metal aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, *Metal Matters*: «Das Erleben des Metals scheint in hohem Maße den Körper aufzurufen, den tanzenden, die Musik nachvollziehenden Körper und erst nachgeordnet das ideologische oder ästhetische Empfinden des Metal-Subjekts. Der moshende, headbangende Ritual-Körper des Metalheads ist [...] zentraler Erfahrungsmodus des Metals».² Was hier etwas unscharf als «Ritual-Körper» beschrieben wird, lässt sich klarer fassen, wenn man aktuelle Positionen aus der Theaterwissenschaft heranzieht, deren Verständnis einer Performance sich, wie schon der Begriff nahe legt, gut auf die Konzertsituation übertragen lässt.

Nach Erika Fischer-Lichte offenbart sich in jeder performativen Situation ein Spannungsfeld menschlicher Körperlichkeit, denn: «Der Mensch *hat* einen Körper, den er wie andere Objekte manipulieren und instrumentalisieren kann. Zugleich aber *ist* er dieser Leib, ist Leib-Subjekt».³ Das bedeutet, einerseits verfügt der Mensch über einen *semiotischen Körper*, den er verwenden kann, um Inhalte zu repräsentieren und Bedeutungen nach außen zu tragen. Der Schauspieler tut dies auf der Bühne, wenn er quasi aus sich selbst herauschlüpft und eine Figur, die mit bestimmten Attributen versehen ist, darstellt, um die im Dramentext niedergelegten Sinnschichten zur Erscheinung zu bringen. Nichts anderes geschieht bei einem Metal-Konzert, bei dem Musiker und Zuschauer ihre Körper als Zeichenträger verwenden können, um Aussagen zu formulieren, etwa durch Mimik und Gestik, aber auch durch Kleidung, Tätowierungen usw. Andererseits aber besteht der Mensch aus einem *phänomenalen Leib*, d.h. er ist unhintergebar in die Welt eingebunden, kann die leibliche Dimension seiner Existenz nicht transzendieren. Seine Physiognomie, seine Motorik, seine Affekte verweisen dabei auf nichts anderes als auf sich selbst, d.h. der phänomenale Leib ist in seinem sinnlichen So-Sein semiotischen Bedeutungen *vorgängig*. Diese Dimension enthüllen Performer insbesondere in «Selbstverletzungsschwermetallperformances»,⁴ in denen sie sich Verbrennungen, Schnitte usw. zufügen und so ihren Körper in seiner Körperlichkeit, zu der auch Fragilität und Vulnerabilität gehören, ausstellen. Auf das Metal-Konzert bezogen, ist es genau jener phänomenale Leib – von Nohr und Schwaab als «Ritual-Körper» bezeichnet –, der vom Exzess affiziert wird bzw. werden soll,⁵ und zwar bei

2 Nohr, Rolf F./Schwaab, Herbert: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster 2011, S. 9-21, hier S. 14.

3 Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004, S. 129.

4 Ebd., S. 157.

5 Aus diesem Grund wird im Folgenden der Begriff «Körper» im Sinne des phänomenalen

Musikern und Zuschauern gleichermaßen: Die zeichenhafte Bedeutungsstiftung wird zugunsten einer Erfahrung des Sinnlich-Leiblichen aufgegeben, wobei diese sich gerade im Moment der Anstrengung bis hin zur kompletten Verausgabung finden lässt. Welche konkreten Gestalten kann dieser Exzess nun annehmen?

Zunächst einmal ist das Metal-Konzert geprägt von einer ganzen Phalanx exzessiver Bewegungsformen,⁶ deren wohl bekannteste das *Headbanging* – das ‹Schleudern› des Kopfes zum Rhythmus der Musik – darstellt. Headbanging ist innerhalb der Metal-Kultur eine universale, d.h. allgemein einsetzbare und verständliche Geste, die einerseits als Ausdruck des Wohlgefallens an der Musik fungiert⁷ und andererseits dazu dient, die eigene Zugehörigkeit zur Szene auszustellen und sich im selben Zug nach außen abzugrenzen. Es wird bei Konzerten in beiden Funktionen sowohl von Musikern als auch von Zuschauern praktiziert, wobei das exzessive Moment nicht zuletzt in der Dauer der Bewegung liegt: Wer headbangt, tut dies nicht nur für einige Takte, sondern minutenlang, mitunter sogar das ganze Konzert über. Gerade diese Tatsache hat zu in ihrer Ernsthaftigkeit grotesken Diskursen über das Headbanging geführt, die jenes wahlweise als Ursache für tödliche Schädeltraumata oder als Symptom für dämonische Besessenheit beschreiben.⁸ Ein anderes exzessives Bewegungsregister ist das ursprünglich aus der Punk- und Hardcore-Szene stammende *Stagediving*, also der ohne Rücksicht auf Gefahren ausgeführte Sprung von der Bühne – oder in noch extremeren Fällen von Lichtmasten, Traversen u.Ä. – ins Publikum, welches den heranfliegenden Körper mit gestreckten Armen auffängt und durch seine Reihen trägt (letzteres wird auch als *Crowdsurfing* bezeichnet). Ebenfalls aus der Punk- und Hardcore-Kultur in die Metal-Szene ‹importiert› wurde das *Moshing* (auch bekannt als *Pogo* oder *Bodyslamming*), das in verschiedenen Variationen, etwa in Kreisen vor der Bühne, den so genannten *Moshpits* oder *Circle Pits*, durchgeführt wird. Kleinster gemeinsamer Nenner ist dabei stets der durch Springen oder Rempeln gesuchte und mitunter durchaus violente Körperkontakt. Um diesen geht es auch in einer der neuesten exzessiven Bewegungsformen im Metal-Konzert, der *Wall of Death*. Dabei teilt sich das Publikum nach Anweisung der Band

Leibes verwendet.

- 6 Damit sind Metal-Konzerte kinetisch der radikale Gegenpart zu Darbietungen klassischer Musik, etwa Symphonien, in denen gerade die Disziplinierung und Immobilisierung des Zuschauerkörpers im Mittelpunkt steht. Vgl. dazu Canetti, Elias: *Masse und Macht*. Hamburg 1960, S. 37.
- 7 Vgl. Weinstein, S. 227.
- 8 Vgl. etwa die von der Christlichen Literaturverbreitung stammende ‹Mahnschrift›: Bäumer, Ulrich: *Wir wollen nur deine Seele. Rockszene und Okkultismus: Daten – Fakten – Hintergründe*. Bielefeld 1991, v.a. S. 99 ff.

in zwei Gruppen, die sich einander gegenüber aufstellen, wobei in der Mitte eine Gasse offen bleibt. Auf Kommando stürmen die Gruppen dann mit hoher Geschwindigkeit los und kollidieren schließlich mit großer Wucht miteinander.

Alle genannten Aktivitäten sind neben ihrer bloßen Form oder der Dauer ihrer Ausübung insofern exzessiv, als sie stets an die Grenzen der Verausgabung, zum Teil sogar der Selbsterstörung, reichen. Indes handelt es sich nicht um destruktives Chaos, vielmehr sind auch die extremsten Bewegungsregister streng reglementiert; dies beginnt bei allgemeinen Grundsätzen wie der Freiwilligkeit der Partizipation und mündet in spezifische Kodizes, die während des Konzerts auch explizit artikuliert werden, etwa seinem Nebenmann auf die Beine zu helfen, wenn er im Moshpit stürzt. Neben Sicherheitskräften sorgt das Publikum selbst für die Einhaltung der Regeln und sanktioniert Übertretungen: «Mutwillige Schläger werden rüde zur Ordnung gerufen, genau wie Stagediver, die mit den Füßen voran ins Publikum springen».⁹ Die Konzertsituation wird mithin durch externe *und* interne soziale Kontrolle reguliert, der Zuschauer ist dem körperlichen Exzess nicht wehrlos und gegen seinen Willen ausgeliefert, sondern sucht in Konsens mit anderen Teilnehmern gezielt danach.

Neben den erwähnten Bewegungsformen trägt schließlich auch die dauerhafte und extreme Reizung der Sinne zum Exzess bei: «As the concert gets underway the audience is immediately assaulted by a multitude of visual and aural stimuli».¹⁰ Entscheidend ist, dass diese Reize sich auf den gesamten Körper übertragen; die Musik wird gerade beim Metal-Konzert nicht nur über das Gehör aufgenommen, sondern ist aufgrund ihrer Instrumentierung, Frequenzen und Lautstärke *spürbar* und ruft körperliche Reaktionen hervor. Das Hämmern des Schlagzeugs und das Dröhnen des Bass provozieren eine somatische Rezeption.¹¹ Dazu gesellt sich eine Beleuchtung, die auf den treibenden Rhythmus der Musik abgestimmt ist, also ständig innerhalb von Sekundenbruchteilen Intensität und Farbe wechselt und so stroboskopartig nicht nur auf den visuellen Sinneskanal, sondern den gesamten Körper einwirkt. Schließlich tun auch omnipräsente taktile bzw. haptische Reize, wie der Kontakt zu den Körpern der Anderen, oder olfaktorische Stimuli, wie der Geruch von Bier, Schweiß und bei extremeren Performances auch (abgestandenem!) Blut, das auf der Bühne zum Einsatz kommt,¹² ihr Übriges, um den phänomenalen Leib der Konzertteilnehmer zu affizieren.

9 Roccor, Bettina: *Heavy Metal. Die Bands – die Fans – die Gegner*. München 1998, S. 138.

10 Weinstein 2000, S. 214.

11 Vgl. zu diesem Themenkomplex Deliège, Irene/Sloboda, John A. (Hrsg.): *Perception and Cognition of Music*. Hove, New York 1997.

12 So etwa bei Black Metal-Bands von Darkened Nocturne Slaughtercult bis Watain.

Wichtig ist nun, dass diese Exzesse nicht nur stattfinden, sondern stattfinden *müssen*, damit das Live-Erlebnis sowohl von Musikern als auch Zuschauern als gelungen betrachtet wird – im Metal-Konzert herrscht ein *Imperativ der Verausgabung*. Besonders deutlich wird dies auf der Ebene der Bewegungsaktivität. So gilt das Ausmaß, in dem Bands sich selbst und ihr Publikum zum Schwitzen bringen, als Richtlinie dafür, wie gut Bühnenshow und Konzertleistung sind.¹³ Nicht umsonst gerät gerade dieser Umstand in den Live-Reviews von Szenemagazinen wie dem *Rock Hard* besonders in den Fokus. Eine Rezension, die ein Konzert als langweilig bewertet, liest sich dort beispielsweise wie folgt:

Swallow The Sun nehmen pünktlich um 20 Uhr [...] die beachtliche Bühnenbreite ein. Dort verharren die fünf Frontmusiker bis auf Langhaargitarrist Juha recht statisch [...] Ein enorm hochgefahrener Mikrostander bewirkt, dass der mit seiner Baseballkappe ohnehin unvorteilhaft gekleidete Mikko während der Gesangspassagen noch stocksteifer herumsteht [...] [Die Fans] lauschen andächtig und klatschen artig.¹⁴

Eine Kritik hingegen, die ein Konzert besonders lobt, formuliert:

Dass unsere spanischen Freunde '77 zu den besten Liveacts gehören, die es momentan gibt, hat sich mittlerweile herumgesprochen [...] Gitarrist LG Valeta gibt ja sowieso bei jedem Auftritt Vollgas, aber heute hat er irgendwas von einem Rennpferd, das zu lange in der Box warten musste. Der Bursche dreht komplett durch und bleibt nicht eine Sekunde still stehen. Ständig müssen seine Bandkollegen ihm ausweichen [...] Es dauert demzufolge nicht lange, bis der ganze Laden mitrockt...¹⁵

2. Dimensionen des Exzesses in Konzertaufzeichnungen

Die entscheidende Frage lautet nun: Was geschieht mit den exzessiven Dimensionen des Live-Ereignisses in der Aufzeichnung eines Konzertes? Schließlich könnte man nach dem bisher Gesagten intuitiv davon ausgehen, dass ein Großteil dessen, was das Metal-Konzert ausmacht, bei der Übersetzung in das Medium Video – und damit einhergehend dem Wechsel von Dispositiv und Rezeptionsform – verloren geht: Das Betätigen der Play-Taste führt eher selten zu Moshpits vor dem Monitor oder Stagedives von der heimischen Couch aus.

13 Vgl. Diaz-Bone, Rainer: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*. Wiesbaden 2010, S. 308.

14 Jaschinski, Björn Thorsten: Live-Review Paradise Lost, Swallow The Sun. München, Backstage. In: *Rock Hard* 302/2012, S. 129.

15 Albrecht, Frank: Live-Review Psychopunch, '77, Supercharger. Osnabrück, Bastard Club. In: *Rock Hard* 313/2013, S. 118.

Dennoch möchte ich im Folgenden argumentieren, dass das Konzertvideo dem Motiv der Verausgabung einen zentralen Stellenwert einräumt und dabei ein *eigenes* Angebot des Exzesses für diejenigen macht, die nicht am Live-Ereignis teilhaben konnten. Dazu verwendet es eine Vielzahl verschiedener Inszenierungsstrategien, die nun anhand einiger Beispiele dargelegt werden sollen.

2.1 Auf der Bühne: Die Authentizität der Verausgabung

Zunächst einmal zeigt das Konzertvideo diejenigen Dimensionen des Exzesses, die *auf* der Bühne stattfinden. Ein wichtiges Motiv dabei ist der *Körper der Musiker in Bewegung*. Während frühe Formen von Konzertaufzeichnungen, bedingt durch die geringe Anzahl, Positionierung und Immobilität der verwendeten Kameras, oft nur die Bühne aus einem unveränderlichen Blickwinkel abfilmten, dynamisieren zeitgenössische Videos die Bewegung *on stage*, indem sie sie in *filmische* Bewegungen überführen. Deutlich wird dies etwa bei dem Konzertvideo *Bildersturm – Iconoclast II [The Visual Resistance]* (EMI, 2009) der Metalcore-Band Heaven Shall Burn. Die Dynamisierung lässt sich hier auf zwei Ebenen beobachten: Einerseits werden die einzelnen Einstellungen dynamisiert, indem die Bilder nicht nur die Musiker in Bewegung zeigen, sondern auch selbst ständig in Bewegung bleiben. So vollzieht die Kamera die Sprints des Sängers über die Bühne mittels Schwenks nach und nimmt sogar an seinem Headbanging *«teil»*, indem sie selbst Auf- und Abwärtsbewegungen vollführt. Andererseits sind alle Einstellungen sehr kurz gehalten und die Montage vermittelt als *übergreifende Bewegungsorganisation* aufgrund der hohen Schnittfrequenz den Eindruck, das Bühnengeschehen besitze eine rasante Geschwindigkeit. Indem ein ständiger Wechsel zwischen Aufnahmen des Sängers, Bassisten, Schlagzeugers und der beiden Gitarristen stattfindet, wird hervorgehoben, dass jedes Bandmitglied aktiv und agil an der Performance von Heaven Shall Burn *«mitarbeitet»*. Der im *Rock Hard*-Review erwähnte statische Frontmann hätte im Konzertvideo keinen Platz.

Dass der Auftritt hingegen nicht nur energetisch und voller Bewegung ist, sondern die Musiker tatsächlich an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit bringt, zeigt sich durch eine Annäherung des filmischen Blicks. Denn wo der aktive Körper stets als Ganzes – also in der Totalen – gezeigt wird, offenbart sich das Moment der Überanstrengung nur bei detaillierter Betrachtung. So ist es konsequenterweise die Nahaufnahme, welche die Evidenz der Verausgabung herstellt, genauer: die Nahaufnahme von Gesichtern, in die sich Erschöpfung eingeschrieben hat. Auch auf *Bildersturm* sind immer wieder solche Aufnahmen zu sehen: schweißüberströmte, vor Anstrengung verzerrte Gesichter, durch und für die Musik leidend. Solche Gesichtsbilder betonen die Authentizität der Verausgabung, gilt doch gerade Schweiß im Metal-Konzert als Zeichen



Abb. 1: Bildersturm: Das Gesichtsbild als Authentizitätsmarker

von «Ehrlichkeit» (vgl. Abb. 1).¹⁶ Gleichzeitig lassen sich die Gesichtsbilder als genuin mediales Angebot lesen: Das Konzertvideo zeigt dadurch seine besondere Fähigkeit, nämlich im Sinne Siegfried Kracauers Dimensionen der physischen Realität enthüllen zu können, die mit bloßem Auge – also beim Besuch des Live-Konzerts!

– nicht wahrzunehmen wären.¹⁷ Schließlich ist es allein schon aufgrund der schwierigen Sichtverhältnisse in der Konzertsituation nur für einen Bruchteil der Zuschauer möglich, das Gesicht eines Musikers zu erkennen – ganz davon abgesehen, dass solche Details im «Rauschzustand»¹⁸ des Konzerts vollkommen untergehen. Erst das Video errettet also mit Kracauer gesprochen diese Sinnschichten der Live-Situation, indem es sie überhaupt sichtbar macht. Und schließlich, um noch eine andere filmtheoretische Perspektive fruchtbar zu machen, kondensiert sich in den Gesichtsbildern die Gesamtheit des Ereignisses, wie es Béla Balázs in seinen Gedanken zur Großaufnahme formuliert hat:¹⁹ Völlige Verausgabung, aber auch Gelöstheit, Ekstase, aber auch Aggression, die sich aus den Gesichtszügen herauslesen lassen, reflektieren die ganze Bandbreite an exzessiven physischen und emotionalen Zuständen innerhalb des Metal-Konzerts im Mikrokosmos der filmischen Nahaufnahme.

2.2 Vor der Bühne: Das Ornament des Moshpits

Indes verweilt das Konzertvideo nicht die ganze Zeit bei der Aktion auf der Bühne, sondern widmet genauso viel Aufmerksamkeit dem Exzess im Publikum. Dessen Darstellung erfolgt auf eine gänzlich andere Weise: Etabliert das Video durch Gesichtsbilder ein intimes Verhältnis zu einzelnen Musikern und betont deren Subjektivität, geht es bei der Inszenierung der Zuschauer um das Aufgehen des Individuums in einer exzessiv agierenden Masse. Nach Elias Canetti sind wesentliche Merkmale der Masse Dichte und Gleichheit²⁰ – beides sucht das Konzertvideo zu unterstreichen, indem es in der Darstellung der Konzertbesucher auf Distanz geht. Die Fans werden bevorzugt in extremen

16 Vgl. ebd., S. 221.

17 Vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main 1964, insb. S. 71-95.

18 Roccor 1998, S. 136.

19 Vgl. Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main 2001, S. 48 ff.

20 Vgl. Canetti 1960, insbesondere S. 14ff.

Totalen gefilmt, die einerseits ihre große Anzahl verdeutlichen und andererseits jegliche Differenzen nivellieren, oder nochmals mit Canetti gesprochen: «Ein Kopf ist ein Kopf, ein Arm ist ein Arm, auf Unterschiede zwischen ihnen kommt es nicht an».²¹ Auch auf *Bildersturm* ist nicht der einzelne Heaven Shall Burn-Fan entscheidend, sondern die Masse der Zuschauer, die immer wieder ins Bild gesetzt wird. In einigen Momenten zeichnet das Konzertvideo sogar die Auflösung des Individuums in der Masse nach, nämlich wenn es Fans in näheren Einstellungsgrößen zeigt, nur um sie nach Sekundenbruchteilen mittels Zoom-Out in das sie umgebende Kollektiv zu «integrieren» und damit ihre Subjektivität auszulöschen.

Die Gleichheit der Masse darf aber nicht nur negativ als Gleichförmigkeit verstanden werden, sondern bedeutet genauso Gemeinschaft. Und wenn die Zuschauer beim Metal-Konzert laut Weinstein eine temporäre «community of comradeship»²² ausbilden, dann repräsentieren die Bilder des Konzertvideos ebenjene Form von Verbundenheitsgefühl. Sie zeigen, wie das Publikum in Einklang mit dem Rhythmus der Musik klatscht und tanzt, wie gemeinsam die «Teufelshörner» nach oben gereckt werden. Die Konzertaufzeichnung macht sichtbar, dass der Exzess im Publikum immer ein gemeinschaftlicher ist. Und noch mehr: Sie stilisiert diesen kollektiven Exzess als ein ästhetisches Ereignis. In *Bildersturm* wird dies gerade während des Songs *Voice Of The Voiceless* deutlich, an dessen Beginn sich eine Wall of Death formiert. Das Video zeigt diese aus einer starken Aufsicht und in der extremen Totalen (vgl. Abb. 2).

Diese Aufnahme birgt mehrere Implikationen in sich. Erstens wird darin im Sinne des bereits Ausgeführten das Publikum als Masse lesbar. Zweitens führt, wie im Falle der Gesichtsbilder auf der Bühne, das Konzertvideo hier eine Perspektive vor, die den Teilnehmern am Live-Ereignis verwehrt bleibt. Und, am wichtigsten, drittens: Durch eben jene Perspektive wird die Masse gerade nicht als diffuses Phänomen dargestellt, sondern in der Formation der Wall of Death als geometrische Figur, in diesem Fall als Rechteck – das Äquivalent hierzu lässt sich in anderen Konzertvideos in der Kreisform des Circle Pit finden. Diese ästhetisierende Darstellungsweise erinnert an jenes Prinzip, das Kracauer als Ornament der Masse bezeichnet hat, mithin die Verdichtung von «Tausenden von Körpern» zu Figuren «gleicher geometrischer Genauigkeit».²³ Während Kracauer diese Form der Stilisierung freilich als Konsequenz des kapitalistischen Produktionsprozesses anprangert, schwelgt das Konzertvideo in der Ästhetik des Phänomens und scheint sich daran nicht satt sehen zu können. Davon zeugen die nächsten Minuten: Als die Wall of Death bei den

21 Ebd., S. 25.

22 Weinstein, S. 211.

23 Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/Main 1963, S. 51.



Abb. 2: Bildersturm: Die Wall of Death als ästhetisches Phänomen

ersten Takten des Songs startet, inszeniert *Bildersturm* die Kollision der Massen als Spektakel, das nicht nur in Zeitlupe, sondern auch mehrfach aus verschiedenen Perspektiven gezeigt wird;²⁴ und auch im weiteren Verlauf kehrt das Video permanent zu den Bildern der Wall of Death zurück.

2.3 Kollektivbildung: Der Exzess als Dialog

Während also für das Konzertvideo die Darstellung des Exzesses *on stage* und im Publikum gleichermaßen wichtig ist, sind die jeweiligen Bilder nicht voneinander getrennt zu betrachten. Vielmehr stellt das Video heraus, dass Bühne und Zuschauerraum – realiter durch Grenzen wie Absperrgitter oder Gräben voneinander geschieden – im Verlauf des Konzertes miteinander verschmelzen und einen *kollektiven Raum des Exzesses* herausbilden. Auf der auditiven Ebene dient dabei die Musik als Bindeglied, das die einzelnen, häufig im Takt geschnittenen Einstellungen als kohärenten Bilderfluss erscheinen lässt. Doch auch durch die Montage verbindet das Konzertvideo Band und Fans zu einer Einheit und inszeniert den Exzess als *dialogische Situation*. Indem es einen solchen Akt der Interpretation vornimmt, verweist es auf die genuine Leistung der medialen Aufzeichnung, dem Live-Ereignis zusätzliche Sinnebenen zuschreiben zu können. Zwei Beispiele von *Bildersturm*, wiederum aus dem Song *Voice Of The Voiceless*, mögen diese Strategie veranschaulichen.

Noch bevor das Stück beginnt, zeigt eine Nahaufnahme den Sänger, der in sein Mikrofon brüllt: «Summerbreeze, seid ihr bereit?» Im Anschluss ist die bereits angesprochene Aufnahme der Wall of Death zu sehen, während lauter Jubel ertönt. Einerseits wird hier sehr offensichtlich die Dialogizität von Frage und Antwort zur Schau gestellt; andererseits lässt sich das Montagemuster, verfolgt man es weiter, auch im Sinne einer räumlichen Dialektik verstehen. Zeigt nämlich Einstellung eins als These den von den Musikern eingenommenen Raum und reagiert Einstellung zwei als Antithese, indem sie den Raum der Fans visualisiert, folgt konsequenterweise die Synthese: die Vereinigung von

24 Auch wenn sich bei einer Konzertaufzeichnung filmtheoretisch nicht ohne Weiteres von einem Spannungsfeld zwischen Narration und Exzess sprechen lässt, so lässt sich doch zumindest an dieser Stelle argumentieren, dass *Bildersturm* mittels dieser «unmotivierten», selbstzweckhaften Wiederholungen und der Dauer der Aufnahmen den Exzess des Metallkonzerts in einen kinematographischen Exzess übersetzt. Vgl. dazu Thompson, Kristin: *The Concept of Cinematic Excess*. In: Rosen, Philip (Hrsg.): *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York 1986, S. 130-142.

Bühne und Zuschauerraum in einem einzigen Bild. Der Bildraum²⁵ des Mediums Konzertvideo führt somit zwei real voneinander getrennte Handlungsräume des Konzertes zusammen. Und er tut dies im besagten Beispiel gleich zweimal: Um die Gleichgewichtung von Band und Publikum zu verdeutlichen, zeigt das Video als erstes die Einheit von Bühne und Zuschauerraum aus der Perspektive der Fans und sodann aus derjenigen der Musiker. Insgesamt kann diese Schnittfolge Bühne – Zuschauerraum – Bühne *und* Zuschauerraum nicht nur den ganzen folgenden Song über ausgemacht, sondern als Montagekonvention des Konzertvideos allgemein bezeichnet werden.

Lässt sich dieses erste Beispiel als Synthese verschiedener Räume lesen, zeigt das zweite Beispiel aus *Voice For The Voiceless*, wie das Konzertvideo sogar die Körper von Band und Fans verbindet. Während des Refrains, dessen letzte Textzeile «My voice for the voiceless – my fist for the innocent» lautet, ist der Sänger in einer Halbnahen zu sehen, den Arm nach oben gestreckt. Allerdings ist die besungene Faust gerade *nicht* im Bild, sondern wird durch die gewählte Kadrierung abgeschnitten, sozusagen amputiert (vgl. Abb. 3). Vervollständigt wird der fragmentierte Körper erst in der anschließenden Nahaufnahme einer geballten Faust aus dem Publikum (vgl. Abb. 4). Das Video macht auf diese Weise nicht nur klar, dass Fans und Musiker während des Konzertes in fortwährendem Dialog miteinander stehen – hier auf gestischer Ebene –, sondern auch dass sie eine Einheit, einen Kollektivkörper bilden.

2.4 Simulation der Teilhabe: Somatische Attacken

Alle bis dato erörterten Strategien des Konzertvideos zielen darauf ab, in der Darstellung des Exzesses einen Mehrwert der Aufzeichnung gegenüber dem Live-Ereignis zu formulieren. Man könnte nun also den Eindruck gewinnen, der Video-Zuschauer werde gezielt in eine medial vermittelte Beobachterrolle



Abb. 3 u. 4: Bildersturm: Die Verschmelzung von Musiker- und Zuschauerkörper

25 Vgl. zu diesem Begriff bzw. zur Kategorisierung des filmischen Raums das einfache, aber als Grundlage immer noch nützliche Modell von Eric Rohmer in: Rohmer, Eric: *Murnaus Faust-film. Analyse und szenisches Protokoll*. München/Wien 1980, S. 10.

versetzt. Dies ist aber nur die halbe Wahrheit, denn gleichzeitig geht das Video davon aus, dass der eigene Aufzeichnungscharakter zu einem Mangel werden kann, wenn dadurch eine zu große Entfremdung von den Erfahrungen der realen Konzertsituation entsteht. Folglich will es gar nicht erst das Gefühl aufkommen lassen, dass solche Live-Erfahrungen in irgendeiner Art und Weise fehlen und versucht deshalb den Zuschauer *in* das Konzertgeschehen zu versetzen – in der Rolle eines Teilnehmers.

Dies tut es zunächst, indem es die exzessive Wahrnehmungssituation des Konzertes simuliert. Obwohl taktile und olfaktorische Reize dabei selbstverständlich nicht imitiert werden können, übersetzt das Konzertvideo zumindest die Wucht und Fülle an audiovisuellen Stimuli, die beim Live-Ereignis auf den Zuschauer einprasseln, in einen medialen Exzess. Wie bei nur wenigen anderen filmischen Gattungen ist für das letztendliche Ausmaß dieses Exzesses – und damit für den Effekt auf den Zuschauer – das technische Dispositiv, über welches das Video abgespielt wird, maßgeblich. Deutlich wird das besonders auf der Tonebene: Miniaturlautsprecher verwandeln dröhnende E-Gitarren in enervierendes Sirren, lassen wuchtig gespieltes Schlagzeug wie aus Pappe klingen und zerstören so jegliche Annäherung an die auditive Erfahrung eines Live-Konzertes. Dagegen ist ein hochwertiges Soundsystem mit Subwoofer, Lautstärke und Bassfrequenz auf die höchste Stufe gedreht, durchaus in der Lage, die zu Beginn beschriebenen somatischen Attacken via Audio zumindest ansatzweise zu reproduzieren. Auf der visuellen Ebene tragen indes die bereits erwähnten extrem bewegten Bilder und der rasante Schnittrhythmus ebenso wie Reißschwens oder der Einsatz einer entfesselten Kamera dazu bei, die optische Überreizung bei einer Live-Performance nachzuahmen. Mittels einer Ästhetik der Überwältigung, die strukturell derjenigen eines Hollywood-Blockbusters ähnelt,²⁶ soll also dem Video-Zuschauer eine physische und nicht nur eine distanziert voyeuristische Erfahrung ermöglicht werden. Diese Strategie lässt sich als Konvention bei nahezu allen zeitgenössischen Konzertvideos ausmachen; ich möchte im Folgenden aber ein Beispiel diskutieren, das gerade die visuelle <Overkill-Logik> auf die Spitze treibt.

Dabei handelt es sich um das Konzertvideo *Disasterpieces* (Warner, 2002) der Modern-/Nu-Metal-Band Slipknot. Bereits auf dem Cover der DVD wirbt ein Aufkleber bezeichnenderweise mit dem Slogan: «See it. Hear it. *Experience* it. [Herv. PP]». Die Erfahrungsdimension bezieht sich auf den exzessiven Charakter, für den Slipknot-Konzerte Ende der 1990er berüchtigt waren: Eine Performance der neunköpfigen Band war geprägt durch permanente Wahrneh-

26 Zur Ästhetik der Überwältigung in Hollywood-Produktionen vgl. Blanchet, Robert: *Blockbuster – Ästhetik, Ökonomie und Geschichte des postklassischen Hollywoodkinos*. Marburg 2003, S. 184-241.

mungsüberforderung – sei es durch den extremen Sound mit bis zu drei Percussionisten gleichzeitig oder durch das Chaos, für das die bizarr maskierten Musiker mit ihren unberechenbaren Aktionen auf der Bühne sorgten. Das Konzertvideo überträgt nun diese Wahrnehmungsüberforderung auf die visuelle Ebene. Der Einsatz von über 30 Kameras bei der Aufzeichnung ermöglicht einen ständigen Perspektivwechsel, der in einer so hohen Geschwindigkeit durchgeführt wird – in dem Song *Liberate* etwa wird innerhalb von 3 Minuten über 300mal geschnitten! –, dass der filmische Raum fragmentarisiert und der Zuschauer desorientiert wird. Es bleibt unklar, welcher Musiker sich wo befindet, ja sogar wie viele gerade auf der Bühne stehen. Die Überwältigung des Zuschauerauges wird noch verstärkt durch die Lightshow des Konzerts, durch die sich das Bild innerhalb von Sekunden mehrfach verfärbt, und bis zum Äußersten getrieben durch den Einsatz spezieller Kameras, die an den Masken der Bandmitglieder befestigt sind. Diese produzieren reine Bewegungsbilder, die nicht weiter semantisiert werden können und einzig auf Kinetik und Chaos der Live-Situation verweisen.

Doch *Disasterpieces* ahmt nicht nur die Reizüberflutung des Live-Ereignisses nach, sondern zeigt noch eine weitere Strategie auf, die Videos verwenden, um dem Zuschauer Teilhabe am Konzert zu suggerieren: Immer wieder wird eine Perspektive etabliert, die einen Blick direkt aus dem Publikum simuliert (vgl. Abb. 5). Wieder lässt sich eine Analogie zum Hollywood-Blockbuster feststellen, denn auch dieser konstruiert – etwa in Actionsequenzen – einen Blickwinkel, der den Zuschauer scheinbar mitten in das Geschehen versetzt.²⁷ Wo der Blockbuster aber mit ausgefeilten Bewegungschoreographien um die Kamera herum oder mit CGI-Effekten arbeitet, gelangt die Konzertaufzeichnung bei dieser Strategie naturgemäß an ihre Grenzen; die Kamera kann sich ja kaum direkt in den Moshpit hineinbegeben. Auch wenn die angesprochenen Bilder also wiederholt das Eintauchen in eine Innenperspektive vermitteln wollen, bleiben sie ein Teilhabeangebot von außen. Ihr Versprechen der Partizipation kann nur durch eine andere Form der Konzertaufzeichnung eingelöst werden.



Abb. 5: Disasterpieces: Eintauchen in das Publikum

2.5 «The best concert footage?» Handyvideos

Wohl jeder, der einmal online nach einem Songtitel gesucht hat, ist schon auf sie gestoßen: Handyaufnahmen von Konzerten sind eine der am häufigsten aufzufindenden Videoarten auf

27 Vgl. Blanchet 2003, S. 211.

Web-Plattformen wie Youtube. Nicht selten erreichen sie mehrere tausend oder sogar zigtausend *views*. Dabei ist ihre Qualität in der Regel bescheiden: Das Bild zeigt verwackelte, winzige Pixel-Figürchen, der Ton rauscht vor sich hin, wenn man das Glück hat, dass er gerade nicht übersteuert. Was ist also das Besondere an dieser Form der Konzertaufzeichnung? Während sie für den Aufnehmenden persönlich als Erinnerung fungiert, wird sie durch den Upload öffentlich zugänglich – das Handyvideo nimmt sodann den Status eines Beweises ein. In Anklang an Roland Barthes bekannte Formulierung zum Medium Fotografie, welches immer aussagt: «Es-ist-so-gewesen»,²⁸ handelt es sich bei der Handyaufzeichnung um die Mitteilung eines «Ich-bin-da(bei)-gewesen». Der Wunsch, diese Augenzeugenschaft nach außen zu tragen, mag also die hohe Präsenz von Handy-Konzertaufnahmen auf Webplattformen erklären – ihre Popularität in der Rezeption erschließt sich dadurch allerdings noch nicht.

Verständlich wird diese erst, wenn man das spezifische Teilhabeangebot der Handyvideos bedenkt: Als einzige Form der Bewegtbildaufnahme verwandeln sie die zuvor beschriebene Außenperspektive der «professionellen» Konzertaufzeichnung in einen Blickwinkel von innen – sie geben tatsächlich wieder, wie exzessiv es *im* Moshpit zur Sache ging. Um wiederum das Beispiel Slipknot aufzugreifen: Gibt man die Suchanfrage „Slipknot Moshpit“ auf Youtube ein, wird als eines der meistgesehenen Videos die Handyaufzeichnung *Chaos in Slipknot Mosh Pit* gelistet.²⁹ Wie der Name schon sagt, zeigt sie aus Sicht eines Konzertbesuchers den Exzess des Publikums während des Songs *Spit It Out*. Das Video beginnt, nachdem der Sänger von Slipknot alle Fans dazu aufgefordert hat, sich auf den Boden zu kauern, um dann auf Kommando hochzuspringen und einen Moshpit zu starten. Der Filmende schenkt der Bühne keine Beachtung und konzentriert sich auf die Reaktionen des Publikums. Bereits beim Versuch, die Masse festzuhalten, ist indes aufgrund der unruhigen Handhabe und der schlechten Auflösung der Handykamera kaum etwas zu erkennen. Und als dann auf das Kommando «Jump the fuck up!» der Moshpit beginnt, an dem auch der Filmende teilnimmt, löst sich jegliche Bildsemantik in Chaos auf: Die Kamera ist mitten im Gemenge, die Bilder stehen Kopf, zu sehen ist nur noch reine, extreme Bewegung, die alle Formen verwischt. Diese Aufnahmen entziehen sich für denjenigen, der die Situation nicht kennt, jeglicher Bedeutungszuschreibung; für den Konzertveteranen verweisen sie jedoch auf die exzessive Erfahrung einer Live-Performance. Das machen auch die Kommentare zu dem Video deutlich, die – neben der

28 Barthes, Roland: *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main 1989, S. 87.

29 Stand Januar 2014: knapp 210.000 *views*. <http://www.youtube.com/watch?v=DctGezPC2hI> (31.01.2014).

Youtube-üblichen *hate speech* – einerseits Bewunderung für die Aufnahmeleistung äußern («How did you not drop the camera?», «I'm surprised this guy isn't dead») und andererseits eben den Mehrwert solcher Bilder betonen. Auf den Punkt bringt dies die Anmerkung von *kiddyblender*: «That was the best concert footage I have ever seen. Not production wise, but the rawness, first person view really encompasses the feeling of a concert». Handyaufnahmen als beste Form der Konzertaufzeichnung also? Hochgerechnet auf die Rezeption einer 90-minütigen Performance, in der man die Bühne aufgrund von zu großer Entfernung und schwieriger Lichtverhältnisse nur erahnen kann, von den Musikern überhaupt nichts mitbekommt und in der aufgrund der Tonqualität jeder Song gleich klingt, lässt sich dies bezweifeln. Allerdings sind für den erfahrenen Konzertgänger die Teilhabeperspektive, die das Handyvideo offeriert, sowie die Authentizität, die es generiert, durchaus Gründe, bei Youtube auf *play* zu klicken.³⁰

3. Fazit: Das doppelte Angebot des Konzertvideos

Ästhetiken und Funktionen des Konzertvideos sind also nicht nur vom spezifischen Inszenierungsstil, sondern auch von der jeweiligen Form (professionelle Aufzeichnung vs. Handyaufnahme) abhängig; nichtsdestotrotz lassen sich abschließend einige Aspekte benennen, die übergreifende Gültigkeit besitzen. So greift die mediale Aufzeichnung stets den Imperativ der Verausgabung auf, der bei Konzerten vorherrscht – niemals Stillstand zeigen oder selbst still stehen, lautet das oberste Gebot der Bilder. Vielmehr oszilliert das Video zwischen der Visualisierung körperlicher Exzesse auf und vor der Bühne einerseits und der Simulation exzessiver Konzerterfahrungen andererseits. Obwohl kein Livephänomen des Fernsehens, weist es damit Ähnlichkeiten zu dem von Daniel Dayan und Elihu Katz formulierten Konzept des Medienereignisses auf.³¹ Nach Dayan und Katz wirken die *performance* eines Ereignisses und die *performance* des Fernsehens zusammen und verwandeln so das ursprüngliche Event in ein *Medienereignis*, das «keine Beschreibung vom Stand der Dinge [ist], sondern symbolische[s] Hilfsmittel, um diesen Stand der Dinge hervorzubringen».³² Dabei übernimmt das Medium Fernsehen Aufgaben, die analog auch für das Konzertvideo zutreffen: erstens die *Herausstellung kennzeichnender Charakteristika des Ereignisses* sowie die *Abbildung von Primär-*

30 An dieser Stelle ein Gedankenexperiment: Wie würde wohl ein Konzertvideo aussehen, das die professionell gefilmte Außenperspektive mit der Innensicht von Handyaufnahmen der Fans kombinieren würde?

31 Vgl. Dayan, Daniel/ Katz, Elihu: Medienereignisse. In: Adelman, Ralf et al. (Hrsg.): *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz 2002, S. 413-453.

32 Ebd., S. 430.

reaktionen vor Ort; nämlich wird in der Konzertaufzeichnung etwa in den Gesichtsbildern der Musiker bzw. den Aufnahmen von Fans sichtbar. Zweitens die *zusätzliche Bedeutungsstiftung*; diese lässt sich im Konzertvideo exemplarisch an der Ästhetisierung von exzessiven Phänomenen wie der Wall of Death oder der Interpretation von Musikern und Fans als Kollektivkörper nachvollziehen. Und schließlich drittens die *Formulierung eines Teilnahmeangebots*; gerade hierauf legen Konzertvideos durch die Simulation der Live-Erfahrung inklusive der Einführung einer Perspektive aus dem Publikum besonders großen Wert.

Die nicht einzufangende körperliche Dimension der Live-Situation kompensiert das Konzertvideo also durch ein doppeltes Angebot: Einerseits offeriert es dem Zuschauer die Perspektive, *nicht* Teil des Konzertes zu sein, aber durch das Medium in die Rolle eines Beobachters zu schlüpfen und dadurch einen Mehrwert zu genießen – etwa zusätzliche Sinnschichten des Exzesses wie seine ästhetische Form erkennen zu dürfen. Andererseits – und gleichzeitig! – macht das Video dem Zuschauer das Angebot, *eben doch* Teil des Konzertes zu sein, seinen Exzess als Teilnehmer direkt mitzerleben, zumindest soweit die Simulationskraft des Mediums ausreicht, die Erfahrungen der Live-Situation zu reproduzieren.

Freilich richtet sich dieses Angebot an eine spezifische Zielgruppe, nämlich die erfahrenen Konzertgänger. Diejenigen, die noch nie ein Metal-Konzert besucht haben, können dem stundenlangen Anblick von ekstatisch kopfschüttelnden Menschen nicht viel abgewinnen und winken bei Handyaufnahmen aus dem Moshpit irritiert ab. Bei Konzertgängern hingegen werden in der Begegnung mit den Bildern die entsprechenden, auf eigenen Erfahrungen beruhenden Schemata aktiviert und die bekannten Situationen imaginiert: Hört man in diesem Fall also Mille Petrozza krächzen: «Are you ready...?», dann stellt man sich gerne vor, wie man bei einem Kreator-Auftritt im Moshpit steht und die anderen <killt>.