

Herbert Schwaab

This is Heavy Metal: Spinal Tap und ihre Beziehung zur (medialen) Realität des Metals

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3760>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schwaab, Herbert: This is Heavy Metal: Spinal Tap und ihre Beziehung zur (medialen) Realität des Metals. In: Rolf F. Nohr, Herbert Schwaab (Hg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT 2012 (Medien'Welten 16), S. 137–151. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3760>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

THIS IS HEAVY METAL: SPINAL TAP UND IHRE BEZIEHUNG ZUR (MEDIALEN) REALITÄT DES METALS

In dem Videoclip zu dem Song *Hell Hole*, der als Extra auf der DVD der Mock-Rockumentary *THIS IS SPINAL TAP* (Rob Reiner, USA 1984) zu finden ist, gibt es neben wunderbaren Rekonstruktionen der Posen und Manierismen der Heavy Metal und der MTV Kultur ein eigenartiges Motiv in der Schlusssequenz: Zunächst sehen wir Bilder der Band Spinal Tap in einer Konzertsituation, in der typischen Inszenierung der etwas weniger einfallsreichen Musikvideos der 1980er Jahre. Die letzte Einstellung zeigt dieselbe Konzertsituation, diesmal allerdings als Miniaturnachbildungen der Band auf einer Puppenbühne. Zum Schlussakkord des Songs geht ein an deutlich sichtbaren Drähten aufgehängter Skelettarm über die Actionfiguren der Band, die Verstärker und Instrumente hinweg und zerstört die Szenerie.

Dieses Video ist eines der vielen Details, aus dem sich das Universum der fiktiven Band Spinal Tap speist, die seit ihrer filmischen ›Erfindung‹ ein erstaunliches Nachleben führt. Zu diesem Universum gehört nicht nur der Film selbst, die darin zu findenden Rekonstruktionen der Bandbiografie (wie alte Aufnahmen von Fernsehshows aus den 1960er Jahren, fiktive, liebevoll gemachte Plattencover) oder das Bonusmaterial auf der DVD (wie Werbeclips, [1](#) Videos und Talk-Show-Auftritte), das Soundtrackalbum im schwarzen Cover, sondern auch Konzerttourneen, das ›reguläre‹ Album *BREAK LIKE THE WIND* von 1992, Auftritte bei den *SIMPSONS* [2](#) und dem Live Earth Konzert von 2008, einer Vielzahl liebevoll gemachter Merchandising-Produkte [3](#) sowie etliche Auftritte der Schauspieler ›in character‹ in weiteren Talk-Shows [4](#) oder in Zeitschriften. [5](#) Dieser Beitrag wird sich den Film und das Universum der fiktiven Band genauer anschauen, um zu bestimmen, was er als Parodie von Heavy Metal über Heavy Metal zu sagen hat und welches Wissen über oder Bild von Heavy Metal dadurch entsteht. Eine der Thesen des Beitrags lautet, dass es kein Zufall ist,



Abb. 1: Videostill *Hell Hole*,
Spinal Tap in Miniatur

dass Spinal Tap sich als Parodie von Musikdokumentationen in Spielfilmform auf Heavy Metal bezieht. Vielmehr wird sehr detailreich und zeichensicher eine Welt konstruiert, die sich auf vielfältige Weise mit der Heavy Metal Welt überschneidet. Der Film gibt nicht nur spezifische Aspekte des Heavy Metal wieder, sondern denkt über diese Musikform und Kultur nach, liefert einen Mehrwert und einen Erkenntnisgewinn, die über eine simple Parodie hinausgehen. Diese Sichtweise widerspricht einer in vielen Texten zu dem Film geäußerten Ansicht, dass der Film nicht Heavy Metal im Besonderen, sondern Rockmusik im Allgemeinen parodierte. Christopher Guest, der im Film den Leadgitarristen Nigel Tufnel spielt und später selbst einige erfolgreiche Filme im Genre der Mockumentary gemacht hat, stellt beispielsweise heraus, dass der Erfolg des Films eher damit zu tun habe, dass es sich um eine gelungene Charakterkomödie handele und weniger darum, dass er Heavy Metal parodierte.◀6 In den zahlreichen, meist positiven Kritiken zu dem Film wird stärker der Bezug zur Rockmusik als zu Heavy Metal betont. So urteilt der renommierte Filmkritiker der Zeitschrift Newsweek David Ansen über den Film: »This is surely the funniest movie ever made about rock and roll, and one of the funniest thing about it is that it may also be one of the most accurate« (Ansen zit. n. de Seife 2007, 23). Keine der Kritiken, die in Ethan de Seifes kleiner Monografie zu dem Film aufgezählt werden, verweisen auf den Heavy Metal Aspekt des Films. Für alle Kritiker handelt es sich vor allem um einen Film über Rock ´n´ Roll (ebd., 22f). Dieser Text wird deutlich machen, dass diese Einschätzung am Film und seinen Metal-Aspekten vorbeigeht und er wird einige dieser Aspekte aufzählen, die den Film als gelungene Auseinandersetzung mit dieser Musikform erscheinen lassen. Es soll hier aber auch deutlich werden, dass einige Elemente dieser Parodie auch eine problematische Deutung von Heavy Metal und seiner Ursprünge sichtbar werden lassen, dass Spinal Tap auch darin akkurat ist, eine bestimmte Form des Heavy Metal in einem Krisenzustand oder in ihrer Unbestimmtheit zu skizzieren.

Beschäftigen wir uns zunächst mit dem Film. *THIS IS SPINAL TAP*, der im Jahr 1984 erschienen ist, ist das Produkt von Christopher Guest, Michael McKean und Harry Shearer – dreier amerikanischer Schauspieler, die auch als Improvisierer und Musiker arbeiten – und von Rob Reiner, einem ehemaligen Sitcom-Komiker, der nach einigen Fernseharbeiten mit diesem Film zum ersten Mal für das Kino Regie führt.◀7 Rob Reiner übernimmt für den Film auch die Rolle des fiktiven Dokumentaristen Marty di Bergi. Er leitet in den Film ein und wird vor allem in den Interviews sichtbar, in denen er mit wachsender Irritation und immer ratloserem Blick auf die zum Teil absurden Aussagen der Band reagiert. Di Bergi dokumentiert die Tournee der bereits in den 1960er Jahren

gegründeten britischen Band Spinal Tap, die sich in den frühen 1980er Jahren zwecks Promotion des Albums *SMELL THE GLOVE* auf eine Reise durch die USA begeben. Auf dieser Tournee hat die Band mit einigen Problemen zu kämpfen. Die Veröffentlichung des Albums verzögert sich aufgrund des von der Plattenfirma als sexistisch eingestuften Plattencovers. Das Zuschauerinteresse für die Band hat nachgelassen, so dass einige Konzerte gecancelt werden müssen und schließlich alternative Auftrittsorte (wie beispielsweise der monatliche Tanzabend in einer Armeebasis) gefunden werden müssen. Probleme bereitet auch die Ankunft von Jeanine Pettibone (June Chadwick), der Freundin des Leadsängers David St. Hubbins, die einige Fehler des Managers Ian Faith (Tony Hendra) nutzt, um sich in die Geschäfte der Gruppe einzumischen und schließlich nach einem Streit das Management zu übernehmen. Auch der Leadgitarrist Nigel Tufnel verlässt nach weiteren Konflikten mit Jeanine die Band, so dass Spinal Tap die Tournee als Quartett beendet. Über die Handlung hinaus dokumentiert der Film eine Vielzahl von Konzertauftritten, kleinere und größere Bühnenshows, Interviewpassagen, die die Ansichten der Bandmitglieder zur Rockmusik wiedergeben und die Bandgeschichte erläutern, eine (legende) Szene, in der Nigel Tufnel seine Gitarrensammlung und Sonderanfertigungen von Verstärkern vorführt, Partys der Plattenfirmen und das Leben im Hotel, im Tourbus und im Backstagebereich.

Bei *THIS IS SPINAL TAP* handelt es sich um eine sogenannte Mockumentary. In diesem Genre werden in einem fiktionalen Film die Codes des Dokumentarfilms imitiert, was als Parodie oder als Kritik am Dokumentarfilm verstanden werden kann. Eine Mockumentary macht darauf aufmerksam, dass es Inszenierungsstrategien und unterschiedliche Stilformen im Dokumentarischen gibt und es sich nicht um eine unverstellte und unmittelbare Wiedergabe der Wirklichkeit handelt (Hight/Roscoe 2001, 4). *THIS IS SPINAL TAP* parodiert vor allem das Genre Rockumentary und ist daher auch als Mock-Rockumentary zu bezeichnen. Das Genre der Rockumentary, das in den 1960er und 1970er Jahren entstanden ist, porträtiert eine Band, deren Konzerte und Tourleben. Dabei greift dieses Format auf den sogenannten ›observational mode‹ einer beobachtenden Kamera zurück, die immer dabei ist. Durch die permanente Präsenz der Kamera sollen die Figuren vergessen, dass sie dokumentiert werden, wodurch auch zufällige und unkontrollierte Momente eingefangen werden können, die einen enthüllenden Charakter haben und auf den Wahrheitsanspruch der Dokumentation verweisen. Der ›observational mode‹ der Rockumentary geht zurück auf das *cinéma vérité* oder das *direct cinema*, einer politisierten Form des Dokumentarfilms, welche die Inszenierungsmuster des klassischen Dokumentarfilms kritisiert. Dabei werden in den 1960er Jahren neue technologische Möglichkeiten

wie leichtere Kameras und Tonaufzeichnungssysteme genutzt, um die Realität unmittelbarer erfassen zu können. Dem Betrachter soll der Eindruck vermittelt werden, dabei zu sein, seine Realitätswahrnehmung wird durch den Film ersetzt (Hohenberger 2000, 16). Die wackelnde Handkamera, die heute in fast jedem dokumentarischen aber auch fiktionalen Format zu sehen ist, geht auf diese Richtung des Dokumentarfilms zurück. *THIS IS SPINAL TAP* bezieht tatsächlich einen Großteil seiner Wirkung aus der Tatsache, dass er diesen beobachtenden Modus imitiert. Dies gelingt dem Film vor allem deswegen so gut, weil tatsächlich etwas dokumentiert wird, was real vor der Kamera stattfindet, denn große Teile des Films sind improvisiert. Der Kameramann Peter Smokler, der bereits bekannte Dokumentarfilme und Rockdocumentaries gedreht hatte, musste für den Film tatsächlich so tun, als wäre er ein Dokumentarfilmer, der etwas einfängt, was sich erst vor der Kamera als Wirklichkeit konstituiert (de Seife 2007, 16). Neben dem *cinéma vérité*-style und den von der Kamera dokumentierten Improvisationen, kommt ein weiteres Element ins Spiel, das den Film authentisch erscheinen lässt. Christopher Guest als Leadgitarrist Nigel Tufnel, Michael McKean als Gitarrist und Sänger David St. Hubbins und Harry Shearer als Bassist Derek Smalls beherrschen ihre Instrumente und spielen die Musik zu den von ihnen für den Film komponierten Hard Rock Songs selbst ein, wenn auch aus produktionstechnischen Gründen die im Film zu sehenden Live-Konzerte zu Playback gedreht werden mussten. Das unterscheidet *THIS IS SPINAL TAP* bis heute von vielen anderen fiktionalen Filmen über Rockbands und ist auch ein Grund dafür, warum es für die Schauspieler möglich war, die Band nach dem Film weiterleben zu lassen. ◀8

Warum gerade das um Authentizität bemühte Format einer *cinéma vérité* Produktion parodiert wird, hat mit der Selbstinszenierung von Rockstars zu tun. Roscoe und Hight (2001) stellen heraus, dass eine Rockumentary immer auch eine Wirklichkeit abbildet, die gespielt ist und in der die Figuren offensichtlich eine Performance für die Kamera vorführen. Der Gegenstand ist nicht nur das Konzert, das ein performatives Ereignis darstellt, sondern auch das Image, das eine Band der Öffentlichkeit zeigen will, so dass der Wirklichkeit des Rockstars bereits überdeutlich fiktionale Elemente eingeschrieben sind, was der Mock-Rockumentary einen interessanten, hybriden Status verleihe: »This places mock-rockumentaries in an interesting position of offering a parody or satire of an event or band or persona which is, to some extent, already acknowledged as a fictional construct« (ebd., 120). Rockumentarys wie *DON'T LOOK BACK* von D.A. Pennebaker (USA 1967) oder Martin Scorseses Dokumentation des letzten Konzerts von The Band *THE LAST WALTZ* (USA 1978), die wichtige Vorbilder für den Film gewesen sind, ◀9 machen es durch ihre Mischung des Authentischen

und des Präventiösen leicht, parodiert zu werden. Bob Dylans enigmatisches Verhalten, seine genuschelten, bedeutungsschwangeren, aber letztendlich leeren Sätze in *DON'T LOOK BACK* oder auch einige ähnliche Äußerungen von Rick Danko von *The Band* in *THE LAST WALTZ* bilden geeignete Vorlagen für den Film und werden, wenn beispielsweise David St. Hubbins über das Wesen des Endes philosophiert, zum Teil auch fast eins zu eins übernommen (vgl. Muir 2004, 33). Einige weitere Szenen aus *Rockumentaries* werden in *THIS IS SPINAL TAP* imitiert. So geht etwa Nigel Tufnells Vorführung seiner Gitarrensammlung auf eine Szene aus dem Led Zeppelin Film *THE SONG REMAINS THE SAME* (USA 1976) zurück. Vieles basiert tatsächlich auch auf Erlebnissen der Schauspieler auf ihren eigenen Tourneen mit musikalischen Comedy Programmen, vor allem die Szene, in der sich die Band auf dem Weg zur Bühne verirrt – auch wenn es einige berühmte Bands gibt, die behaupten, dass ihnen dasselbe passiert sei (vgl. Gill 1990).

Während einige Motive tatsächlich dem Bereich Rockmusik allgemein zugeordnet werden können, verdanken sich die meisten anderen Motive konkreten Bezugspunkten in der Heavy Metal Kultur, basierend auf genauen und liebevollen Aneignungen. So verdankt Harry Shearer sehr viel einer Tournee seiner Comedy-Truppe mit der Band *Saxon* und seinen dabei angestellten Beobachtungen. Nicht nur die engen Spandexhosen gehen auf *Saxon* zurück, sondern auch die von Derek Smalls am häufigsten verwandte Konzertpose, die offenen Seiten der Bassgitarre zu spielen und die freie Griffhand zu einer Faust zu recken (Gill 1990, 18).

Aber *Spinal Tap* imitiert nicht nur den Look von Heavy Metal, sondern taucht tiefer in dessen Kultur ein. In dem Film ist das Spiel mit der Heavy Metal-Mythologie sehr ausgeprägt und geht weit über eine oberflächliche Adaption hinaus. Diese tiefergehenden Aspekte eignen sich auch dafür, über das Wesen von Metal nachzudenken. Die meisten Referenzen beziehen sich auf das, was Deena Weinstein das ›Dionysische‹ an der Metal Kultur bezeichnet. Metal ist in dieser Hinsicht sehr selbstreferenziell, weil es immer wieder auf eine positive Weise auf die Ausgelassenheit des Rock'n'Roll verweist und die Tatsache, diese Musik zu spielen und ein damit korreliertes Erlebnis zu vermitteln, thematisiert (Weinstein 1991, 37). *Spinal Tap* bezieht sich damit tatsächlich auch auf eine in den 1980er Jahren beginnende Entwicklung, denn gerade amerikanische Bands wie *Ratt* oder *Mötley Crüe* bedienten sich in dieser Zeit in ihren Songs und Konzerten verstärkt diesem Topos des Dionysischen. Deutlich wird diese Bezugnahme vor allem in der Auseinandersetzung der Band mit dem Thema Sexualität. Auch wenn der Bassist Derek Smalls in einem der Interviews im *Abspann* behauptet, dass ein Song wie *Sex Farm* eine etwas erwachsenere Sicht

auf Sexualität wiedergebe, verweist der Song auf die Betonung der »sheer physicality of sexual activity«, die von einer Abwesenheit jeder spirituellen Beteiligung gekennzeichnet sei (ebd. 36). In *Sex Farm* und vor allem in der Nummer *Big Bottom* (SPINAL TAP, 2000) spielen die Autoren Guest, McKean und Shearer meisterhaft mit zweideutigen Lyrics, die auf den physikalischen und animalischen Aspekt sexueller Aktivität hinweisen. De Seife geht sogar so weit, zu behaupten, dass Spinal Tap hier besser seien als Heavy Metal Bands. Er vergleicht den Song *Smelly Nelly* (HARDWARE, 1982) der Schweizer Band Krokus mit *Big Bottom* und behauptet, dass der textlich äußerst plumpe und beleidigende Song von Krokus die unfreiwillige Selbstparodie und der Song von Spinal Tap die gekonnte Parodie darstelle (de Seife 2007, 86). Der Spinal Tap Song preist die Vorzüge einer ausladenden weiblichen Anatomie mit Wendungen, wie »the looser the waistband, the deeper the quicksand«. Auch die Textzeile »My baby fits me like a flesh tuxedo, I love to sink her with my pink torpedo« zeugt von einem großen textlichen Einfallsreichtum. Christopher Guest, der später als Regisseur selbst eine Reihe weiterer Mockumentaries gedreht hat, verweist auf seine Strategie, die Realität abzubilden und sie »one step further« zu führen (zitiert in Muir 2004, 3). *Big Bottom* ist ein Beispiel dafür, wie Spinal Tap die Realität einen Schritt weiter führt, von der Imitation oder Parodie zu einer verdichteten Darstellung der Motive des Metals gelangt, die ihr eine neue Qualität verleiht und mehr als komisch ist. Das ist auch ein Grund dafür, warum der Film nicht einfach nur abbildet, sondern auch bestimmte Phänomene vorwegnimmt. Das zeigt sich unter anderem in dem Anschluss an das, was Weinstein als das Spiel mit christlichen, heidnischen Symbolen und mit populärkulturellen Fantasyelementen bezeichnet (Weinstein 1991, 39f) oder was Will Straw das heroisch, maskuline, aber auch ein wenig kitschige Element von Metal bezeichnet:

»What heavy metal iconography did do was contribute to the development of a 1970s kitsch, to the proliferation of fantasy and satanic imagery as vehicle and pinball arcade décor, as poster art and T-shirt illustration. For the most part this has meant inscribing a masculine-heroic element within the fantastic or mystical motifs that surrounded psychedelic and later, progressive rock« (Straw 1993, 460).

Dieses Spiel mit alten Mythologien gehe, so de Seife, auf den Versuch von Prog Rock und Heavy Metal Bands zurück, ihren Vorstellungswelten Tiefe und Bedeutung zu geben (de Seife 2007, 87). Eine weitere wichtige Quelle für eine alternative Mythologie stellen auch Black Sabbath dar, die im Kontrast zu der von ihnen abgelehnten Hippie-Kultur eine auf italienischen Horrorfilmen basierende Symbolwelt schufen.◀10 Gerade zu der Zeit, in der der Film heraus-

kam, entstanden Bands wie Manowar, die wohl am stärksten von dem von Straw beschriebenen maskulin-heroischen Element geprägt sind und deren Plattencover tatsächlich aussehen wie das Cover von *BREAK LIKE THE WIND*, der ersten ›regulären‹ Platte von Spinal Tap von 1992.

Die Songs *Rock and Roll Creation* und vor allem *Stonehenge* (SPINAL TAP, 2000) stellen den deutlichsten Verweis auf diese Bildlichkeit des Metals dar. *Stonehenge* leistet als Song aber mehr. Er gibt einen Hinweis darauf, welche Bedeutung der Rückzug auf alte, vergangene Welten im Heavy Metal hat. Der Song bezieht sich auf eine heidnische Vergangenheit, auf die Mystik einer ›altertümlichen Rasse von Menschen‹, den Druiden, entwirft mit den tanzenden Zwergen eine mittelalterliche Welt, die allerdings durch die viel zu kleine Nachbildung der heidnischen Kultstätte konterkariert und lächerlich gemacht wird. Dennoch möchte ich hier die Seife widersprechen, der behauptet, der Song sei nicht nur wegen des Bühnendesasters eines falsch proportionierten Ausstattungsgegenstandes komisch, sondern auch wegen des unpassenden romantischen Motivs, das in den von Nigel Tufnel gesungenen Zeilen deutlich werde (de Seife 2007, 89): »And you my love, won't you take my hand, we'll go back in time to that mystic land«. Tatsächlich gibt es in diesem Song und vor allem in diesem Part auch eine gewisse ›catchyness‹,

die den guten, melodiosen Metal Song von der falschen Ballade unterscheidet. Die schöne Melodie, die hier die härteren oder esoterischen Teile dieses etwas diffus strukturierten, überkomplexen Songs unterbricht (solch ein Moment kommt auch in dem Spinal Tap-Song *Rock and Roll Creation* vor), hat auch etwas Entwaffnendes oder schlicht Rührendes. Sie wird textlich von einer Einladung begleitet, in dieses mystische Land zu reisen. Allerdings bedeutet dies auch, dass der Song die Ebene der Aufrechterhaltung des Spiels mit einem Mythos und der Vergangenheit bricht und aufzeigt, dass von der Gegenwart aus der Blick auf diese Welt geworfen wird. Somit drückt der Song explizit eine Seh-



Abb.2: Cover von *FIGHTING THE WORLD* (Manowar, 1987)

Abb.3: Cover von *BREAK LIKE THE WIND* (Spinal Tap, 1992)

sucht aus, von dieser Welt in eine andere Welt zu wechseln und diesen Wechsel gemeinsam mit jemand anderem, einer Gefährtin zu vollziehen. Dies ist keine Parodie, kein falscher Ton, sondern tatsächlich die Wiedergabe dessen, was die Vorstellungswelt von Metal auszeichnet, wobei das Differenzbewusstsein des Metal Fans und der Metal Musiker explizit herausgestellt werden. Matt Hills spricht in seiner psychoanalytischen Deutung der Fankultur davon, dass es sich bei ihr weniger um eine »imagined community«, sondern um eine »community of imagination« handele (Hills 2002, 180). Er weist damit auf ein komplexes Zusammenspiel von Imagination und Gemeinschaft hin, bei dem alle Beteiligten mit dazu beitragen, eine Vorstellungswelt gemeinsam aufrecht zu erhalten. Den Song *Stonehenge* prägt zwar immer noch eher eine regressive, dem Vergangenen zugewandte Fantasie, bei der aber nicht Wirklichkeit mit Fiktion verwechselt wird und die alles andere als narzisstisch ist, sondern ein kollaboratives Projekt von Musiker und Fans darstellt und einen wichtigen Aspekt des Fantums im Metal bezeichnet: Es gibt die Fantasie, die geteilt wird, und gleichzeitig einen Ort, von dem aus die Fantasie als Konstruktion betrachtet wird. Der Film bietet hier einen Mehrwert in der Deutung von Heavy Metal, er reflektiert über die Musik und seine Fans, was vielleicht ein Grund dafür ist, warum er so viel besser ist als viele andere Rock- oder Metalparodien. In der Auseinandersetzung mit der Bandhistorie und der Entwicklung ihrer Musik fällt der Blick zudem auf eine interessante Epoche des Wandels der Musikkultur, mit der zum Teil auch die zeitweilig sehr schlechte Konnotation von Heavy Metal als einzig aus kommerziellen Interessen entstandene Musik zusammenhängt, sichtbar etwa in den vielen negativen Kritiken des Village Voice Kritikers Robert Christgau zu den frühen Platten von Black Sabbath (vgl. Christgau 1981 48f). Hard Rock und Heavy Metal entstehen tatsächlich in der Zeit einer vertikal organisierten und kommerziell orientierten Musikindustrie, in der einige wenige Plattenfirmen versuchten, von oben das Feld der populären Musik zu kontrollieren. Will Straw weist in seiner kleinen Fallstudie zur Herkunft des Heavy Metal auf diesen Zusammenhang hin. Er verortet den Ursprung der Musik in Entwicklungen, die um 1970 begannen: Eine ehemals auch vom Underground, von regionalen Szenen und unabhängigen Plattenfirmen bestimmte Rockkultur wird immer stärker von den Oligopolen großer Plattenfirmen beherrscht, die durch eine künstliche Verknappung die Wertschöpfung durch die von ihnen produzierten Bands zu maximieren versuchen (ders. 1996, 452). Die Strategien der Firmen zielten darauf, ausschließlich mit bereits etablierten und unter Vertrag genommenen Musikern und Bands zu arbeiten. Ein Symptom dieser Entwicklung ist das Phänomen der Supergroup, das von dem Kult des Leadgitarristen, ausgedehntem Spielen von Soli, dem sogenannten Power Trio, der Be-



Abb.4: Solo von Nigel Tufnel

tonung von Virtuosität und dem Ignorieren der zeitlichen Beschränkung eines Rocksongs geprägt ist (ebd.). Zu den Supergroups gehören beispielweise die aus Ginger Baker, Jack Bruce und Eric Clapton gebildete Band Cream, die sich bereitwillig unter diesem Label vermarkten ließ. Cream bezogen ihren Namen von der Ansicht, die »cream of their profession«, die Creme de la Creme ihres Berufsstands darzustellen (Cope 2010, 24). Sowohl Cream als auch andere Supergroups gelten als prägende Einflüsse für Hard Rock und Heavy Metal. So wurden auch Led Zeppelin, deren Mitglieder zum Teil der Band Yardbirds entstammen und zunächst auch unter dem Namen The New Yardbirds firmierten, auf diese Weise vermarktet. Diese Herkunft ist wohl auch die Ursache für ein gewisses Maß an Präention, mit der die Vorführung musikalischer Fertigkeiten in dieser Musikform verbunden ist. Die Betonung von Virtuosität und Können wird bei Spinal Tap wunderbar in den Passagen parodiert, die die eigentümliche Gitarrenkunst von Nigel Tufnel vorführen, eine Szene, die direkt auf den Led Zeppelin Konzertfilm *THE SONG REMAINS THE SAME* zurückgeht. *THIS IS SPINAL TAP* scheint dem Stereotyp einer Band zu entsprechen, deren Erfolg in den 1960er Jahren die einzige Berechtigung dafür darstellt, dass sie in den 1970er und 1980er Jahren noch die Unterstützung einer großen Plattenfirma bekommen.

Ein mit diesen musikhistorischen Zusammenhängen korrelierter Aspekt ist die Wahllosigkeit und Beliebigkeit, die die Namens- und Stilwechsel dieser Band kennzeichnen. Die 1970er Jahre waren, was Band-Formationen angeht, opportunistisch. Es wurde die gerade geforderte Musik gespielt, weshalb Image-

und Stilwechsel eine Vielzahl von Bands in dieser Zeit prägen. Jazz- und Blueseinflüsse zeigen sich beispielweise noch in den beiden frühen Alben von Black Sabbath und auch Judas Priest haben nicht immer Heavy Metal Musik gemacht (vgl. Cope 2009). Die Improvisationsnummer *Jazz Odyssey*, die die dezimierten Spinal Tap in Ermangelung von Material am Ende ihrer Tour spielen, erinnert tatsächlich an Jazz-Momente in den frühen Alben von Black Sabbath, beispielsweise in dem Song *Planet Caravan* von dem Album *PARANOID* (1970). Spinal Taps Mutationen verdeutlichen diese für frühe Metalbands prägenden Stilwechsel und eigentümlichen Genealogien – von der Skifflemusik und den ersten Formationen The Originals und The New Originals, über die Beatmusik der Thamesmen, die psychedelische Hippiemusik der frühen Spinal Tap und schließlich bis zum Hard Rock, den die Band zum Zeitpunkt der von der Mockumentary dokumentierten Tournee seit etwa 14 Jahren spielen. Ihre Frühgeschichte ist der Bandhistorie der Beatles nachempfunden, auch wenn wir nicht wissen, ob die Beatles (die immerhin mit *Helter Skelter* einen der härtesten Songs der 1960er Jahre herausgebracht haben) in den 1970er zu einer Hard Rock-Band mutiert wären.◀11 Auch die Hippiemusikphase von Spinal Tap findet ihre Entsprechung in dem Versuch der Rolling Stones mit dem Song *We Love You 1967* den Erfolg der Beatles mit *All You Need is Love* zu wiederholen. Jon Lord hat gar Keyboards für die Studioaufnahme für *Let's Go to San Francisco* der Flower Pot Men gespielt, kurz bevor er die Band Deep Purple gründete. Diese Metamorphosen sind aber nicht nur dem Opportunismus der Bands geschuldet, vielmehr verweisen sie auch, wie de Seife anmerkt, auf den »protean character« der Rockmusik um 1970 (de Seife 2007, 81). So war psychedelische Musik von Bands wie Iron Butterfly und Hawkwind ähnlich wie Blues tatsächlich ein Ursprung von Heavy Metal. Es wird deutlich, dass sich die Musik in dieser Zeit massiv verändert und in viele Genres ausdifferenziert hat, eine Entwicklung, die auch von Zufällen bestimmt war und beispielweise innerhalb kürzester Zeit Deep Purple von einer Band, die noch nicht wusste, welche Musik sie spielen, welches Publikum sie ansprechen sollte und die sich in vielen Stilarten erprobte, in eine der einflussreichsten Heavy Metal Bands verwandelte. Die Bandgeschichte von Black Sabbath liest sich, wie bereits erwähnt, buchstäblich wie ein Unfall.◀12 Spinal Tap bietet mit seiner irrlichternden Bandhistorie einen faszinierenden Blick auf die Entwicklung und Entstehung der Heavy Metal Musik. Mit Adrian Cope, der eine sehr interessante Studie zu den soziokulturellen Ursprüngen der Musik von Black Sabbath verfasst hat, ließe sich hier behaupten, dass Spinal Tap genau jenen Umschlagpunkt zwischen dem eher ernsthaften, mit Ökkultismus spielenden Metal von Black Sabbath und dem sexistischen und auch etwas misogynen (hinter dem auch eine gewisse Angst vor dem Weiblichen verborgen

gen ist) Hard Rock von Led Zeppelin markieren, beides Bands, die sehr stark von einem Bluesbackground geprägt sind (Cope 2010, 75). Spinal Tap stehen dazwischen, ihnen fehlt die Ernsthaftigkeit, aber auch die Abstraktion in der Musik der Bands, deren Metal auf Black Sabbath zurückgeht. Sie repräsentieren eher, wenn auch noch nicht perfekt, die hedonistische Seite von Metal, die in Bands wie Mötley Crüe zum Ausdruck kommt. Ihre vom Film dokumentierte Krise und das abnehmende Interesse an ihren Konzerten fällt in eine Zeit, in der andere, verwandte Bands wie Led Zeppelin sich auflösen oder wie Aerosmith für kurze Zeit zu Relikten des 1970er Hard Rocks werden. Selbst Kiss durchlaufen eine kleine Krise, die zu ihrer zeitweiligen Demaskierung führt. ◀13

Diese Krise geht auf die Rekonfiguration der Beziehung Fan und Band in dieser Zeit zurück. Will Straw gesteht am Ende seiner recht negativen Studie zum Heavy Metal ein, dass dieses Bild durch die Ereignisse der frühen 1980er Jahre und dem Entstehen der NWOBHM und später auch vom Thrash Metal korrigiert wird. Während er den Metal der 1970er Jahre als eine von oben herab produzierte Musik bezeichnet, bei der der Kontakt mit regionalen Szenen, dem Underground oder der Fanbasis verlorengegangen ist, stellen sich mit den neuen Entwicklungen gerade diese Bindeglieder wieder her (Straw 1993, 460). Tatsächlich organisieren sich die Fans der Musik in den 1980er Jahren ähnlich wie die Fans der Punk Musik, bringen Fanzines heraus, machen durch den Tausch von Kassetten beispielsweise die Musik von Bands wie Slayer und Metallica und der sogenannten Bay Area Szene bekannt. Ebenso legen die Bands, die im Zuge dieser Entwicklungen bekannt geworden sind, großen Wert darauf, Kontakt mit den Fans zu pflegen. Auch wenn Spinal Tap sich vom Look her an Saxon orientieren, so haben sie tatsächlich nicht deren Bindung an die Fans, die in einem Song oder einer Hymne wie *Denim and Leather* (DENIM AND LEATHER, 1981) gefeiert wird. Die Krise von Spinal Tap mag auch daran liegen, dass sie tatsächlich den Hard Rock und die Plattenindustrie der 1970er Jahre repräsentieren, die durch die neueren Entwicklungen gerade zu dem Zeitpunkt, als der Film produziert wird, in Frage gestellt werden. So ist die Band Spinal Tap auch in dieser Hinsicht, als Anachronismus, ein sehr akkurater Gegenstand der Entwicklungen der Heavy Metal Kultur.

Aber kommen wir zu dem Aspekt zurück, der meiner Meinung nach am stärksten anzeigt, dass Spinal Tap, der Film und die Band, tatsächlich sehr gut die Heavy Metal Kultur wiedergeben und uns auch einiges über die Faszination für Metal zu vermitteln vermag. Der Mockumentary-Aspekt und der Versuch der Schauspieler im Film und später auch in ihrer Existenz als reale Band ›in character‹ zu bleiben überschneidet sich mit der Repräsentation einer Band wie Kiss, deren Mitglieder sich ebenfalls darum bemühen müssen, bei öffent-

lichen Auftritten so zu tun, als gehörten sie dem Universum Kiss und nicht der realen Welt an. Hier eignet sich das Format hervorragend dafür, einen Aspekt der Wirklichkeit vieler Heavy Metal Bands wiederzugeben, die stärker als Bands anderer Musikformen eine Neigung dazu haben, sich zu verkleiden und Rollen zu übernehmen.

Eine Vorstellung Wirklichkeit werden zu lassen und mit den Überschneidungen zwischen Fiktion und Realität zu spielen, verweist aber vor allem auf die Transmedialität des Film und auf die Transmedialität von Metal. Für Henry Jenkins ist der wichtigste Aspekt des transmedialen Erzählens »the art of world making« (Jenkins 2006, 19) und Heavy Metal könnte als eine besondere Weise, Welt zu erzeugen, bezeichnet werden. Diese Welterzeugung, bei der mit Symbolen so gespielt wird, dass sie die Imagination eines geschlossenen und dennoch mit jeder weiteren symbolischen Handlung expandierenden Kosmos ermöglichen, ist für Jenkins Kennzeichen neuer ästhetischer Formen einer von Konvergenz und neuen Medien geprägten Kultur. Transmediales Erzählen ist ein kollaboratives Projekt, bei dem ausgehend von dem Mutterschiff eines Formates, beispielsweise STAR TREK (USA 1966–1969), THE MATRIX (USA 1999), oder LOST (USA 2004–2010), die Fiktion durch Anbieter und Fans gleichermaßen mit Hilfe unterschiedlichster Medien erweitert wird – dazu gehören Fandiskussionen im Internet, eigens für das Mobiltelefon gedrehte kurze Episoden einer Serie wie LOST (sogenannten Mobisodes), die weitere Hinweise darauf liefern, was es mit dieser seltsamen Insel auf sich hat, im Fall von THE MATRIX Computerspiele, in denen zum Teil wichtige Bausteine der Geschichten zu finden sind, aber auch Fan Fiction, von den Fans verfasste Geschichten, die die Leerstellen in der Handlung einer Fernsehserie ausfüllen und sie weiterführen (vgl. Jenkins 2006; 1992).

Heavy Metal, und das ist der Punkt, der mich hier interessiert, lässt sich auch als eine Form des transmedialen Erzählens verstehen, des Weiterführens einer Symbolwelt, die mit einer Band etabliert wird, die sich zugleich durch ihre Optik, die Texte und das Image in den übergreifenden Kosmos des Heavy Metal einfügen lässt. Zu den Praktiken, die die »Erzählung« einer Band, die mit ihr verknüpften Vorstellungen und Narrativen weiterführen, gehören jede Form von Faninteraktion: Die crossmediale Übertragung von Bandlogos auf das Medium der Kutte, **14** Bandfilme wie das wirre Kiss-Epos *KISS VS. THE PHANTOM IN THE PARK* (USA 1978), **15** natürlich auch Black Metal Parodien, **16** Foren im Internet, Band-bezogene Computerspiele, der Dokumentarfilm *SOME KIND OF MONSTER* (USA 2004) (die Neuinterpretation einer Bandgeschichte als therapeutisches Projekt), diverse, zum Teil sehr erfolgreiche Heavy Metal Biographien wie *The Dirt* über Mötley Crüe (Strauss 2001), die reflexiven Heavy Metal Romane von

Chuck Klosterman wie *Fargo Rock City* (2007) oder Bühnenfiguren wie Eddie von Iron Maiden, die zu eigenständigen Figuren der Heavy Metal Bildwelt werden. Diese wenigen Beispiele führen vor, warum gerade Heavy Metal die Assoziation nahelegt, von einer Welt zu sprechen und eine relative Geschlossenheit für diese zu reklamieren. Das bedeutet, dass sich eben viel machen lässt mit diesen Bildern und Narrativen, dass ein Schritt einen weiteren Schritt bedingt, ein Motiv die Bezugnahme auf ein weiteres Motiv ermöglicht, und alles als durchdacht, zusammenhängend und sinnvoll erscheint. Das mag zwar jede Art von Populärkultur kennzeichnen, ist aber im Heavy Metal viel deutlicher und intensiver.

Auch Spinal Tap ist ein Gegenstand, der mit transmedialem Erzählen zu tun hat. Er bietet, wie Jenkins es für die Produkte der crossmedialen Kultur beschreibt, »multiple points of entry« (Jenkins 2006, 121), viele Punkte, an denen sich die Imagination seiner Betrachter festmachen lässt. Sein mockumentarischer Zugang fordert von dem Film, dass er mit den Codes des Dokumentarfilms spielt und Beweise erfindet, die wie die Clips aus den 1960er Jahren oder die erfundenen Cover für Platten wie *INTRAVENOUS DE MILO* oder *SHARK SANDWICH* zu weiteren Versatzstücken und »points of entry« dieses Universums werden.

Diese Anknüpfungspunkte und Einladungen führen unter anderem dazu, dass Fans Zeit damit verbringen, die imaginäre Diskografie der Band mit Inhalten zu füllen. »How Texts Become Real« ist eines der Kapitel von Jenkins in »Textual Poachers« (1992) bezeichnet, und Spinal Tap führt vor, wie eine Band durch einen Film und durch die Aktivitäten der Fans wirklich wird, wie eine crossmediale Aktivierung ermöglicht wird. Das bedeutet, dass von dem Film eine gewisse »Wirkmacht« ausgeht, die die Zuschauer dazu treibt, mit dem Gegenstand in einer Weise zu spielen, dass sich der narrative Kosmos stetig erweitert. Ähnlich wie bei *STAR TREK*, bei dem die Macher von der Bereitschaft der Fans überrascht wurden, sich intensiv mit der Serie zu beschäftigen, handelt es sich hier um eine Fanaktivität, die im Unterschied zu vielen Gegenständen der heutigen Medienkultur, noch eindeutig »von unten« kommt und nicht von oben verordnet wird. Erst diese intensive Aktivität und das unterhaltsame Spiel mit der Vorstellung, dass es Spinal Tap wirklich gibt, führen dazu, dass es die Band dann tatsächlich gibt und sie mehrere Tourneen absolviert und »richtige« Plat-

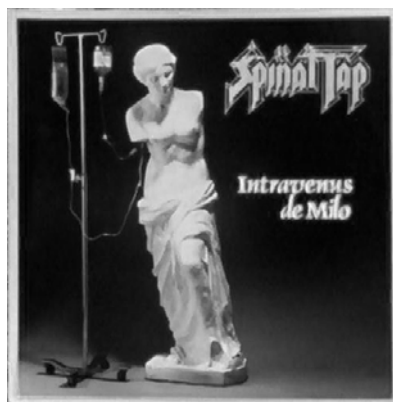


Abb.5: Plattencover zu *INTRAVENOUS DE MILO*

ten veröffentlicht. Dieses ins Existenzbringen durch das Narrativ ist einer von vielen Gründen, der die Intensität der Effekte der Welterzeugung von THIS IS SPINAL TAP erklärt. Aus diesem Grund erscheint es hier sehr produktiv, mit dem Film über Heavy Metal zu nachzudenken, eine Musik, die sehr stark von der Fähigkeit bestimmt ist, geschlossene Welten zu schaffen – zum einen sehr aktive Fankulturen als Ausgangspunkt vielfältiger sozialer Praxen und zum anderen Fantasiewelten, die von wiederkehrenden Motiven bestimmt sind. Die Szene mit der Miniaturversion von Spinal Tap in dem Video *Hell Hole* verweist sehr deutlich auf diesen Aspekt der Weltkonstruktion. Die Nachbildung gibt dem Ganzen einen kindlichen Charakter, macht aber nicht unbedingt das Video und die Band lächerlich. Vielmehr kommt hier zum Ausdruck, auf welche Weise die Heavy Metal Welt von genau identifizierbaren Zeichen konstituiert wird. Es wird hier mit Zeichen gespielt, nicht aber auf ironische Weise, nicht als Teil einer Bricolage-Ästhetik wie im Punk, bei der mutwillig Zeichen unterschiedlichster Kontexte zusammengetragen werden und auch ein Hakenkreuz als subversive Form der Aneignung und Umdeutung Verwendung finden kann◀17, stattdessen wird auf ernsthafte Weise im Sinne einer kindlichen Anstrengung mit der Aufrechterhaltung einer imaginierten Welt gespielt, bei dem jedem Zeichen einer dieser Welt angepasste Bedeutung zugewiesen wird. THIS IS SPINAL TAP ist, so soll deutlich werden, eine Parodie, die gerade deswegen auf so nachhaltige Weise funktioniert, weil sie bestimmte Aspekte der Rockmusik und vor allem von Heavy Metal bitter ernst nimmt und auf liebevolle und akkurate Weise imitiert. Der Film ist, so könnte man sagen, aus dem Material einer kindlich ernstesten Fantasie geformt. Hier ist das Verständnis des Films von Heavy Metal sehr treffend. Spinal Tap, der Film und alle weiteren damit korrelierten Produkte und Ereignisse, sind ein gelungenes Produkt der Heavy Metal Kultur – so überzeugend, dass die fiktive Band zu einer Art wirklicher Band geworden ist, aber auch so realitätsnah, dass der 25 Jahre später gedrehte Dokumentarfilm THE STORY OF ANVIL (USA 2008) Elemente des Films zu wiederholen scheint, diesmal ebenfalls in der Wirklichkeit.

Anmerkungen

- 01▶** Beispielsweise ein Werbeclip für eine CD-Sammlung mit den größten Hits der Band, die im Stil eines Werbeclips für Shopping-Sender gedreht ist, das Produkt unter dem Namen Heavy Metal Memories anpreist und dabei ein romantisches Heavy Metal Pärchen vor einem Kaminfeuer zeigt.
- 02▶** THE SIMPSONS: THE OTTO SHOW (USA 1993, Staffel 3, Episode 2).
- 03▶** So sind etwa bei Amazon Actionfiguren der Musiker erhältlich [<http://www.amazon.com/exec/obidos/ASIN/Boo14MEOPK/spinaltapfan-20>]; letzter Abruf 15.3.2011
- 04▶** Einer dieser Auftritte zeigt die Band bei der ARSENIO HALL SHOW in den frühen 1990er Jahren [<http://www.youtube.com/watch?v=MuvcrSo-wYE>]; letzter Abruf 15.3.2011.
- 05▶** Als Beispiel dafür ein Interview mit der Band anlässlich des 25. Jährigen Jubiläums des Films 2009 in der Zeitschrift *Vanity Fair* [<http://www.vanityfair.com/culture/features/2009/03/spinal-tap200903>], letzter Abruf 15.3.2011.
- 06▶** Interview mit Christopher Guest mit Todd R. Ramlow in Pop Matters [<http://www.pop-matters.com/film/interviews/guest-christopher.shtml>]; letzter Abruf: 15.3. 2011
- 07▶** Rob Reiner wurde nur wenige Jahre später mit Filmen wie *STAND BY ME* (USA 1985) und *WHEN HARRY MET SALLY* (USA 1988) bekannt.
- 08▶** Dasselbe haben Guest, McKean und Shearer mit der Folkcombo The Folksmen aus Christopher Guests Mockumentary *A MIGHTY WIND* (USA 2003) gemacht. Auch mit dieser Band gehen sie gelegentlich auf Tournee.
- 09▶** Marty di Bergi orientiert seine Performance an der Rolle, die Scorsese in *THE LAST WALTZ* übernimmt
- 10▶** Siehe auch den Beitrag von Manuel Trummer in diesem Band.
- 11▶** Der erste von Tufnel und St. Hubbins verfasste Song *All the Way Home*, den sie in einer ersten Interviewszene wiedergeben, ähnelt tatsächlich sehr stark dem angeblich ersten von Lennon/McCartney geschriebenen Song *The One after 909*, den sie für ihr letztes Album *LET IT BE* noch einmal eingespielt haben.
- 12▶** Vgl. den Beitrag von Schäfer in diesem Band.
- 13▶** Vgl. den Beitrag von Seiler in dem Band.
- 14▶** Vgl den Beitrag von Eckel in diesem Band.
- 15▶** Vgl den Beitrag von Seiler in diesem Band.
- 16▶** Vgl. den Beitrag von Wagenknecht in diesem Band.
- 17▶** So zumindest in den 1970er Jahren bei US-Bands wie den Dead Boys (vgl. McNeil/McCain 1996, 291 u. 296).