

## POLITIK DER HÄRTE!

# BAUSTEINE EINER POPKULTURGESCHICHTE DES POLITISCHEN HEAVY METAL

### Einleitung

Heavy Metal wird häufig zum Politikum, hingegen selbst kaum als politische Popkultur wahrgenommen. Die bundesdeutsche Wirklichkeit hielt hierzu im Frühjahr 2010 einen bildungspolitisch und journalistisch dramatisierten Fall bereit: das angedrohte *Berufsverbot* für den Sänger, Gitarristen und Kopf der Death Metal-Band Debauchery.<sup>1</sup> Thomas Gurrath. Die Schulleitung des Hegel-Gymnasiums Stuttgart-Vaihingen, an dem er sein Referendariat seit Januar 2010 absolvierte, legte ihm nahe, aufgrund seiner Band, ihren Plattencovern und den Videos, die unter anderem explizit pornografische und Gewalt fokussierende Inhalte enthalten, sein Referendariat zu kündigen. Darüber hinaus hat er vom Stuttgarter Regierungspräsidium, wie Gurrath im Interview mit der *Jungle World* vom 20. Mai erklärte, folgende Auflage erhalten: »Ich darf drei Jahre lang kein Death Metal mehr machen, ich muss mich von Debauchery distanzieren, und wenn ich Metal-abstinent bleibe, dann darf ich wieder das Referendariat anfangen.«<sup>2</sup> Die Zugehörigkeit zu einer popkulturellen Stilgemeinschaft hat in Deutschland bisher noch nicht zu einem Berufsverbot geführt.

Eine konkrete, vorurteilsfreie Auseinandersetzung mit diesem Fall, der Musik von Debauchery und der Heavy Metal-Spielart Death Metal fand bisher hierbei nicht statt, vielmehr dominiert neben der Inszenierung der klassischen *Medialisierungsgütern*, Sensationalisierung, Skandalisierung und Moralisierung, die Einordnung in andere bekannte pop- und medienkulturellen *Problemfelder*.<sup>3</sup> Im Interview mit der *Jungle World* entpolitisiert Gurrath diesen Fall auch selbst:

»Ich bin ja auch überzeugter Metalller. Ich liebe Death Metal. Ich bin fasziniert von dieser Überspitztheit, und das ist ja eigentlich bei allen Death-Metallern so, die ich kenne, auch bei Bands wie Six Feet Under oder Cannibal Corpse. Das sind ja alles ganz normale Menschen, die ziehen ja nicht los und bringen irgendwelche Leute um, ich mein', hallo, die machen halt Musik! Die spielen den ganzen Tag Gitarre!«<sup>4</sup>

Neben diesen Ausführungen beschreibt Gurrath Death Metal noch mit den Kategorien Fantasy, Horror, Unterhaltung und Ironie – also dezidiert als a-politisch.

Mit seinem *entpolitiserenden* Bezug vor allem zu Six Feet Under möchten wir zum Fokus unseres Themas überleiten, weil einerseits gerade diese Band, wie wir zeigen werden, eine zentrale Rolle im Feld des politischen Heavy Metal spielt. Andererseits inszeniert sich aus unserer Perspektive Heavy Metal als Teil der Popkulturgeschichte seit den 1970er Jahren immer auch als politische Subkultur.

Die Gründung von Black Sabbath (1968 als Earth, 1969 als Black Sabbath) stellt für uns die *Geburtsstunde* des politischen Heavy Metal dar. Auf ihrem zweiten Album PARANOID (1970) findet sich mit dem Song *War Pigs* der erste für unser Thema zentrale Referenzpunkt, in dem die für die Heavy Metal-Kulturen der folgenden Jahrzehnte kontinuierlich wiederkehrende Verbindung von Politik und ästhetischer Kommunikation zum Thema gemacht wird.

Von dieser historischen *Urszene* ausgehend, werden wir ein Themenfeld – die Anti-Kriegshaltung – aus der Popkulturgeschichte des politischen Metal idealtypisch nachzeichnen und zeigen, dass Metal stets in einem intensiven Dialog mit gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Wandlungsprozessen stand und nach wie vor steht.

Ausgehend von unserer aktuellen Momentaufnahme im Umgang mit Heavy Metal präsentieren wir erste Ergebnisse einer *Längsschnittanalyse* zum politischen Heavy Metal. Unsere Überlegungen beginnen wir mit einer heuristischen Eingrenzung der beiden für uns zentralen Themenfelder: Pop und Politik sowie Popkulturgeschichte. Im Mittelpunkt unserer Analyse steht ein *close reading* ausgewählter Stil prägender und internationaler Beispiele des politischen Heavy Metal. Es geht uns nicht um die *dichte Beschreibung* der Medialisierung und Politisierung eines kulturellen Feldes *an sich*. Vielmehr arbeiten wir *dicht* am Material orientiert heraus, was im kulturellen Feld Heavy Metal politische bzw. politisierende Potentiale sind. Ausblickend stellen wir erste Bausteine für eine (*neue*) Kulturgeschichtsschreibung des Heavy Metal vor.

## Kontexte

### Pop: Politik und Kultur

Unter Pop verstehen wir, in Anlehnung an Kleiner (2008, 13), im Wesentlichen einen weit gefassten musikzentrierten Traditionsbegriff, der sich seit den frühen 1950er Jahren, beginnend mit Rock'n'Roll, genetisch herleiten lässt. Hier-

von ausgehend kann Pop als offenes Feld beziehungsweise als spezifische kulturelle Formation beschrieben werden, in der es u.a. um Musik, Mode, Sexualität, Jugend, Filme, Medien, Ideologien, alltägliche Machtkämpfe oder Szenebildungen geht. Mit Popmusikultur bezeichnen wir, Bezug nehmend auf Kleiner (ebd., 15), alle Formen der Vergemeinschaftung, die von diesem Popverständnis ausgehen, zunehmend unabhängig vom Lebensalter ihrer Akteure (vgl. Kleiner 2010a). ◀5

Hierbei gehen wir von der Prämisse aus, dass Popmusikulturen *repräsentative Kulturen* sind (vgl. u.a. Göttlich/Albrecht/Gebhardt 2010), die als einflussreiche *Kulturindustrie(n)* ◀6 einen erheblichen Einfluss auf Bildungsprozesse, nicht nur von Jugendlichen, nimmt beziehungsweise nehmen, also soziale, kulturelle und individuelle Lebenswelten nachhaltig (mit-) formen. Popmusikulturen sind entsprechend in den letzten Jahrzehnten immer wieder zu *Motoren* und *Seismographen* gesellschaftlichen und kulturellen Wandels geworden.

Der Zusammenhang von Pop und Politik wird im Pop-Diskurs ◀7 erstmals durch die Wertungen von Pop als subversiv, gegenkulturell, revolutionär, rebellisch, sozialkritisch, widerständig usw. zum Thema. Anfang der 1980er Jahre bezeichnet Combs (1984, 3) den Zusammenhang von *Politics and Popular Culture* als *PolPop*: »(P)opular culture both shapes and reflects our ideas, therefore affecting our perceptions and actions about politics«. Ausgehend von dieser Grundüberlegung untersucht er das Spannungsfeld von »politics in popular culture and politics as popular culture« (ebd., 16). Genau in diesem Spannungsfeld wenden wir uns der Analyse der politisierenden und politischen Potentiale von Heavy Metal zu. Street (1997) ergänzt diese Perspektive in den 1990er Jahre durch den Hinweis, dass das Politische in Populären Kulturen nicht mit Populismus zu verwechseln sei. Zur Bedeutung von Popkultur für das Politische bemerkt Street (ebd., 167): »Popculture does not substitute for politics, it becomes instead a way we experience our feelings and passions, a way, we identify ourselves«. Diese Spur greifen wir auf, indem wir fragen, in wie weit politisierender Heavy Metal als ein Medium der politischen Meinungsbildung fungieren könnte bzw. fungiert.

Kellner (2002) sieht Anfang der 2000er Jahre, Bezug nehmend auf die Arbeiten von Guy Debord (1996), den Zusammenhang von Pop und Politik vor dem Hintergrund des Übergangs von der postmodernen Gesellschaften zu Spektakelgesellschaften als problematisch an – durchaus in Opposition zu den Ansätzen von Combs und Street. Politik, ebenso wie politische und politisierende Haltung in Populären Kulturen, wird zum integralen Bestandteil der Spektakelgesellschaft – der für Kellner zentrale Begriff (nicht nur) für die US-amerikanische Gegenwartsgesellschaft der 1990er und beginnenden 2000er Jahre: »[T]

hese dramatic media passion plays define the politics of the time, and attract audience to their programming, hour after hour, day after day« (Kellner 2002). Die Medialisierung und Politisierung der bundesdeutschen Auseinandersetzung mit Debauchery ist mustergültig für die Kritik von Kellner.

Wie Nieland (2009: 33) betont, ist Politik in drei Bereiche untergliedert:

»• Polity bezeichnet die formale Dimension (also das Normen- und Institutionengefüge) und versteht Politik als Rahmen.

• Politics erfasst die verfahrensmäßige Dimension, also den Prozess und die Konfliktaustragung und versteht Politik als Prozess.

• Policy meint die inhaltliche Dimension, somit die Be- und Verarbeitung von gesellschaftlichen Problemen und versteht Politik als Inhalt.«

Daran orientiert, bezieht sich die politische Auseinandersetzung mit den politisierenden und politischen Potentialen von Heavy Metal auf die Ebene der *Policy*.

Durch die vorausgehenden Überlegungen können wir unser Erkenntnisinteresse weiter konkretisieren. Uns geht es nicht um den *Pop der/in der Politik*, auch nicht um einen Beitrag zur *politischen Kommunikations-/Kulturforschung*, ebenso wenig um einen interdisziplinären, internationalen *Literaturbericht zum Thema Pop und Politik*.<sup>48</sup> Worauf es uns hingegen ankommt ist, das Politische und Politisierende im Pop selbst am Beispiel von Heavy Metal herauszuarbeiten.

Lietzmann (2005, 47) sieht Politik und Musik in einem reziproken und komplementären Verhältnis: »Sie ergänzen sich und sind doch unterschiedlich gepolt; sie setzen unterschiedliche Akzente und repräsentieren unterschiedliche Pointen und stehen doch in einem allerengsten Ergänzungsverhältnis«. Politik und Musik gemeinsam ist, dass sie einerseits ihre Bedeutung nur im gesellschaftlichen Kontext entfalten und andererseits als kollektive Kommunikationsprozesse beschrieben werden können. Unterscheidbar werden sie unter anderem mit Blick auf ihr Selbstbild: Politik versteht sich als rational und entscheidungsbasiert, Musik als emotional und unterhaltungsbasiert. Politik und Musik werden, wie Lietzmann (ebd., 58; 60) betont, immer dann besonders stark kritisiert, wenn Politik zu unterhaltend-emotional (vgl. zum *Politainment*, Dörner 2001) und Musik zu rational und politisch-interventionistisch wird.<sup>49</sup> Unter politischem bzw. politisierendem Heavy Metal verstehen wir grundsätzlich eine kulturelle Perspektive auf und eine entsprechende Reflexion von Politik. John (1997, 16) hebt weiterhin hervor, dass politische Musik grundsätzlich kritisch und nicht affirmativ sein darf, d.h. aus politischen und politisierenden Botschaften einen *Soundtrack zur Unterhaltung* macht.<sup>410</sup>

Eine *Längsschnittanalyse* des politischen Heavy Metal erfordert nicht nur einen interpretativen, sondern auch einen (kultur-) historischen Ansatz, um anhand von signifikanten Einzelfällen allgemeine (re) Phänomene zu erhellen.

Unter Kultur verstehen wir mit Kleiner (2009) die Formen und Bedeutungsvielfalt symbolischer Ordnungen, Handlungen und Äußerungen, in denen sich Selbst- und Weltbilder, Wahrnehmungsweisen und Mentalitäten widerspiegeln und konstituieren. Kultur ist eine Interpretationsgemeinschaft, deren Aufgabe im fortwährenden Aushandeln und Konstruieren von (instabilen) Bedeutungen, (kontextrelativen) Sinn und (heterogenen) Identitätsangeboten sowie Weltbildern besteht.

Diese herausgestellte Bedeutung von Kultur als einem kollektiven Sinnsystem muss durch Ansätze zur Hervorhebung von *Kultur als Praxis* (vgl. zum Überblick Hörning 2004) sowie zur *Kreativität des Handelns* (vgl. u.a. Certeau 1988; Joas 1992) ergänzt werden, denn Kultur besteht, wie *Praxistheorien* betonen, aus Repertoires an praktischem Wissen und interpretativem Können, die erst die kulturellen Wissens- und Bedeutungsbestände in der Praxis zur Wirkung bringen. »Die Kulturgeschichte definiert sich«, so Landwehr (2009, 13),

»nicht über das Objekt ihrer Beschäftigung, sondern über die Perspektive, mit der sie sich dem jeweiligen Objekt nähert. Diese Perspektive zielt auf die historischen Formen von Sinn und Bedeutung, mit denen Gesellschaften der Vergangenheit ihre Wirklichkeit ausgestattet haben«.

Eine Kulturgeschichte, die sich nicht über ihren Gegenstand, sondern über ihre Perspektive definiert, erfordert, dass theoretisch-methodische Ansätze den jeweiligen Gegenständen und konkreten Fragestellungen angepasst werden müssen (vgl. ebd., 37ff.), wobei

- *hermeneutische* (Textanalyse – Texte repräsentieren vergangene und gegenwärtige Wirklichkeiten, also *politische* und *politisierende* Aussagen in Metal-Texten),
  - *diskurstheoretische* (Wissen-, Wirklichkeits- und Rationalitätsstrukturen des politischen Heavy Metal),
  - *praxeologische* (Handeln von Individuen und Kollektiven in wechselseitiger Bezogenheit auf übergeordnete Strukturen und Institutionen – also der konkrete Zusammenhang von Metal und politischer Wirklichkeit bzw. Kommunikation),
  - *performative* (Sprache und Handlung, Metal zwischen *Ausführung* und *Aufführung*) und
  - *medienkulturwissenschaftliche* (Medialisierung des politischen Heavy Metal)
- Ansätze für uns generell eine besondere Bedeutung besitzen. <sup>411</sup>

Popmusik, als Bestandteil der Geschichte gesellschaftlicher Kulturproduktion, hat nicht nur eine Geschichte und eine ästhetisch-mediale Form, sondern sie erzählt und inszeniert auch Geschichten. Wir fokussieren uns bei der Materialanalyse wesentlich auf die beiden Aspekte der Erzählung und Inszenierung der Anti-Kriegshaltung von den 1970er Jahren bis zur Gegenwart. Die politischen und politisierende Aussagen in Metal-Texten und öffentliche Statements von Metal-Musikern lassen sich aus dem engen Feld (pop-)kultureller Produktion und Rezeption herauslösen und sie mit einer gesellschaftspolitischen Relevanz versehen, die sich allerdings ausschließlich auf die Ebene der *Policy* bezieht.

## Analyse

Krieg weist als Themenfeld im Heavy Metal eine Doppelfunktion als (1) Narrativ und (2) politisches Positionierungsfeld auf. Diese Funktionsunterscheidung, die Chaker (2006, 233f.) als oppositionell speziell für den Black und Death Metal feststellt, hat auch Gültigkeit für andere Genres des Heavy Metal. Erstens fungiert Krieg als variantenreicher Themen- und Inszenierungsfundus in Texten, Plattencovern, Kleidung und Bühnenpräsenz und stellt einen in der ästhetischen Strategie des Heavy Metal tradierten inszenatorischen Referenzpunkt dar (z.B. BATTLE HYMNS, Manowar 1982),<sup>112</sup> der keine dezidiert politischen Momente aufweist. Heavy Metal ist somit nicht *per se* politische (Pop-)Musik im Sinne von John (1997, 16), denn die *inflationäre* Bezugnahme auf Kriegs- und Kampfmotive geschieht in mitunter affirmativer, teils Krieg verherrlichender (z.B. PANZERDIVISION MARDUK, Marduk 1999) oder apolitischer (z.B. SEASONS IN THE ABYSS, Slayer 1990) Weise. Zweitens weist das Themenfeld Krieg im Heavy Metal auf Inszenierungsformen, die sich des Narrativs bedienen, in ihrem Geltungsanspruch aber darüber hinausweisen: das Thema Krieg als politisches Positionierungsfeld für Künstler und Bands (u.a. ORDER OF THE LEECH, Napalm Death 2002; u.v.m.), die die Funktion des Kriegsmotives als narrativen Fundus erweitern. Die Auswahl prototypischer Beispiele kriegskritischer Positionierungen folgt zwei Kriterien: Erstens dienen sie der exemplarischen Herausarbeitung politisierender Potentiale. Zweitens stehen sie für prägende Akteure des jeweiligen Genres.

### Die 1970er Jahre – Vorboten eines politischen Heavy Metal

Erster Referenzpunkt einer Anti-Kriegs-Haltung ist die Veröffentlichung von Black Sabbath's *Paranoid* (1970) und insbesondere der Song *War Pigs* (s. neben-

stehender Textkasten).<sup>113</sup> Realpolitischer Ereignishintergrund war hierbei der Vietnamkrieg. In der Kritik an der Instrumentalisierung und Dehumanisierung von Individuen durch die politische Machtelite, wird die Einpassung des zum »pawn in chess« degradierten Menschen in die als perverse Logik beschriebene Kriegsmaschinerie ins Zentrum gestellt. Black Sabbath knüpfen hier an die Tradition des politischen Anti-Kriegs-Songs der 1960er Jahre an (z.B. MASTERS OF WAR, Bob Dylan 1963), wobei der Motivkreis des Okkulten und Religiösen starke Betonung erfährt. Generäle werden mit Hexen und bösen Zauberern gleichgestellt. Auffallend ist der Verweis auf das doppelte *Gerichtet-werden* der Generäle und Staatsführer durch Gott und den Teufel, so dass sie von keiner der beiden überirdischen Instanzen *Lohn* für ihre Taten erhalten und ihre irdische Macht im Leben nach dem Tod bestraft wird – eine bemerkenswert christliche Perspektive.<sup>114</sup> Krieg wird somit als *Teufelswerk* und zutiefst unchristlich dargestellt. Die (implizite) Kritik am Vietnamkrieg wird hier ins Metaphorische erhöht und durch das Fehlen konkreter Bezüge auf Ereignisse oder Akteure zur Chiffre einer allgemeinen Anti-Kriegs-Haltung. Zweiter zentraler Bezugsrahmen ist die Konstruktion des Gegensatzpaares Entscheider vs. Individuum, welcher ausgehend vom Beispiel *War Pigs* auch wiederkehrendes Motiv späterer Anti-Kriegs-Aussagen im Heavy Metal ist, die jedoch in Bezügen auf Ereignisse und Akteure deutlich konkreter werden.<sup>115</sup>

Obwohl der Ereignishorizont der 1970er Jahre stark durch den Vietnamkrieg, den Kalten Krieg und die Verschärfung des Nahost-Konfliktes geprägt ist, findet eine Rezeption im frühen Heavy Metal wenig statt. Während die Vertreter der New Wave Of British Heavy Metal (v.a. Diamond Head, Saxon, Iron Maiden, Judas Priest) die musikalischen Einflüsse des Punk aufnehmen, bleibt das kritische Moment des Punk (O'Hara 1999, 69) im Heavy Metal der

*War Pigs* (PARANOID, Black Sabbath 1970)

Generals gathered in their masses  
Just like witches at black masses  
Evil minds that plot destruction  
Sorcerers of death's construction  
In the fields the bodies burning  
As the war machine keeps turning  
Death and hatred to mankind  
Poisoning their brainwashed minds  
Oh lord yeah!  
Politicians hide themselves away  
They only started the war  
Why should they go out to fight?  
They leave that role to the poor

Time will tell on their power minds  
Making war just for fun  
Treating people just like pawns in chess  
Wait ,til their judgement day comes  
Yeah!  
Now in darkness world stops turning  
Ashes where the bodies burning  
No more war pigs have the power  
Hand of God has struck the hour  
Day of judgement, God is calling  
On their knees the war pig's crawling  
Begging mercy for their sins  
Satan laughing spreads his wings  
Oh lord yeah!

*Disposable Heroes*  
(MASTER OF PUPPETS, Metallica 1986)

Bodies fill the fields I see  
hungry heroes end  
No one to play soldier now  
no one to pretend  
Running blind through killing fields  
bred to kill them all  
Victim of what said should be  
A servant 'til I fall

Soldier boy, made of clay  
Now an empty shell  
Twenty one, only son  
But he served us well  
Bred to kill, not to care  
Just do as we say  
Finished here, Greeting Death  
He's yours to take away.

Back to the front  
You will do what I say, when I say  
Back to the front  
You will die when I say, you must die  
Back to the front  
You coward  
You servant  
You blindman  
Barking of machinegun fire  
does nothing to me now  
Sounding of the clock that ticks  
get used to it somehow  
More a man, more stripes you wear  
glory seeker trends  
Bodies fill the fields I see  
The slaughter never ends

späten 1970er und frühen 1980er Jahren unterrepräsentiert. <sup>16</sup> Auch die prägenden amerikanischen Bands des Glam-Rock (z.B. Aerosmith) und Shock-Rock (v.a. Kiss) bleiben weitgehend auf hedonistische Motive begrenzt, wobei die frühen Veröffentlichungen von Alice Cooper eine teils systemkritische Ausnahme darstellen (z.B. *Elected* auf BILLION DOLLAR BABIES 1973). Alice Cooper thematisiert in *Elected* die opportunistischen und manipulativen Selbstinszenierungen von Politikern im Wahlkampf.

### Die 1980er Jahre – Thrash Metal als realpolitischer Resonanzraum

Seit den 1980er Jahren setzt eine neue Entwicklung ein, als vor allem in den USA. (u.a. Metallica, Megadeth, Slayer, Anthrax, Testament, Exodus) und Deutschland (u.a. Destruction, Kreator, Sodom, Tankard) eine neue Generation von Bands in Erscheinung tritt, deren Veröffentlichungen ab der zweiten Hälfte der 1980er Jahre stark durch das kritische Aufgreifen kriegerischer Konflikte gekennzeichnet sind. Dies werden wir im Folgenden an vier Beispielen explizieren: (1) Metallica – *Disposable Heroes* (1986), (2) Anthrax – *One World* (1987), (3) Sacred Reich – *Surf Nicaragua* (1988) und (4) Sodom – *Ausgebombt* (1989). Metallica legen 1986 mit MASTER OF PUPPETS (1986) ein Album vor, welches mit dem Song *Disposable Heroes* (s. nebenstehenden Textkasten) einen dezidiert kriegskritischen Beitrag bereithält.

*Disposable Heroes* weist die bereits für *War Pigs* festgestellte Gegenüberstellung von Entscheidern (*power bloc*) und Ausführenden/Unterdrückten (*the people*) auf, die den Sprecherwechsel zwischen Strophen, Pre-Chorus und Chorus bestimmt. Die Strophen sind aus der Perspektive des Soldaten als sukzessive Vergegenwärtigung

der eigenen Opferrolle lesbar. Zentrales Moment ist der Status als Befehlsempfänger (»A servant 'til I fall«). Pre-Chorus und Chorus aus Perspektive der befehlgebenden Gewalt, zwingen das Individuum in den Funktionszusammenhang des Krieges: »You will die when I say you must die«. Einzig nach dem zweiten Chorus begegnen sich beide dialogisch, wobei die Konklusion des »I was born for dying« die Machtverhältnisse zwischen den beiden Instanzen auf die Konsequenz des Funktionszusammenhangs, den Tod des Individuums, reduziert. *Soldat-sein* wird im Song gleichgesetzt mit *zum Tode verurteilt* bzw. *ein lebendiger Toter* zu sein, der bis zu seinem Lebensende nur seine Pflicht zu erfüllen hat. Als zynischer Aspekt wird herausgestellt, dass der sterbende Soldat auf sein Leben zurückblickt und feststellt, für *Nichts* gelebt zu haben und für *Nichts* sterben zu müssen. <sup>17</sup>

Anthrax beziehen sich als Ausgangspunkt ihrer Kritik am Kalten Krieg auf den Holocaust und binden daran die Frage nach einer *urmenschlichen* Tendenz zur kriegerischen Auseinandersetzung bzw. verstehen Krieg als *anthropologische Konstante* (s. Textkasten nächste Seite).

Die bereits für *War Pigs* beschriebene Kritik an der Funktionalisierung und Dehumanisierung von Individuen wird hier auf den Ereignishorizont des Kalten Krieges und die daran beteiligten Akteure übertragen, wobei Anthrax in der Unmittelbarkeit der Akteursnennungen (»We«, »You«, »Russians«, »Americans«) deutlichere Bezüge auf den realpolitischen Horizont aufweisen als Black Sabbath oder Metallica. Die explizite Kritik an amerikanischer Autoritätshörigkeit, dem Präsidenten der Vereinigten Staaten Ronald Reagan, der Security Defence Initiative (S.D.I.) und das Sinnbild der technisierten Kriegsführung durch das »push the button« als unwiderruflich kriegsauslösendes Moment, werden durch Appelle zur globalen Einheit und Rehumanisierung des Feindes, hier der Russen, kontrastiert. <sup>18</sup>

Ende der 1980er Jahre verdichten sich Anti-Kriegs-Aussagen im Thrash Metal weiter. <sup>19</sup> Sacred Reich erweitern den realpolitischen Bezugsrahmen von Vietnam und dem Kalten Krieg auf die US-Militärinterventionen in Südamerika. In *Surf Nicaragua* (1988, s. Textkasten nächste Seite) wird die Kritik an der Funktionalisierung von Individuen an *G.I. Joe* als *real american hero* geknüpft. Die Figur des *G.I. Joe* steht seit ihrer Einführung als Spielzeugpuppe im Jahr 1963

Why, Am I dying?  
Kill, have no fear  
Lie, live off lying  
Hell, Hell is here

I was born for dying

Life planned out before my birth  
nothing could I say  
Had no chance to see myself, molded day by day  
Looking back I realize, nothing have I done  
Left to die with only friend  
Alone I clench my gun  
Back to the front.

One World (STATE OF EUPHORIA, Anthrax 1987)

Stop it! There's been too much debate  
We could save ourselves from Holocaust  
Or is that just our fate  
Start now  
But we continue to balk  
We let the genie out of the bottle  
But we still hold the cork  
One, Two - NOT!  
Three, Four - DIE!  
One, Two - NOT!  
Three, Four - DIE!  
Ignorance, is no excuse for violence  
NO ONE WINS...  
ONE WORLD! ONE WORLD!!  
ONE WORLD! - Welcome to it  
ONE WORLD! - Don't abuse it  
ONE WORLD! - To live out your life  
ONE WORLD! - Total schism  
Tunnel vision.  
ONE WORLD - Taming the beast Fighting for peace  
Killing,  
You pushed a button, that's all you did  
It's much harder to kill a man if you've seen pictures  
of his kids  
Responsibility  
And what are all our lives worth?  
What kind of sentence would you serve  
For killing the earth  
Russians  
They're only people like us  
Do you really think they'd blow up the world?  
They don't love their lives less  
America  
Stop singing hail to the chief  
Instead of thinking S.D.I.  
He should be thinking of peace

für den Idealtypus des US-amerikanischen Infanteristen und verkörpert militärische und patriotische Ideale – hier gleichwohl als Verteidiger und Opfer eines instrumentalisierten *american way* konnotiert. Gleichsam wird ein für die USA zentrales Moment der Militarisierung der Gesellschaft als stark in Politik, Gesellschaft und Institutionen verankerter Rekrutierungsmechanismus angesprochen (vgl. zur *Veralltäglichsung des Militärischen* Thomas/Virchow 2006). Die Regelmäßigkeit des Gegensatzpaares *power bloc vs. the people* weist einen wesentlichen Bruch auf. Die direkte Bezugnahme auf vergessene Lektionen aus vorangegangenen Kriegsgängen, hier Vietnam, wird nicht dem »They«, also dem Verantwortungsbereich der Regierenden und Entscheider zugeschrieben, sondern auf das »We« und somit auf die eigene Involviertheit in den Prozess des Vergessens rückbezogen. Nicht zuletzt steht bereits der Titel *Surf Nicaragua* in direkter Korrespondenz zu Francis Ford Coppolas Anti-Kriegsfilm *APOCALYPSE NOW*, in dem der von Robert Duvall dargestellte Lieutenant Colonel Bill Kilgore Soldaten seiner Einheit an einem unter Beschuss stehenden Strand in Vietnam das Surfen befiehlt. Die im Moment des Surfens hervortretende Widersprüchlichkeit zwischen dem pervertierten Hedonismus des Bill Kilgore und der akuten Lebensgefahr, wird bei Sacred Reich auf den Ereignishorizont in Nicaragua übertragen: »If you had brought your surfboard you could surf Nicaragua«. Die kritische Rezeption des Themas Krieg bleibt nicht auf die US-amerikanische Szene beschränkt. In der deutschen Thrash-Szene der späten 1980er Jahre ist diese vor allem mit der Band Sodom aus Gelsenkirchen verbunden. Politische Positionierungen finden sich insbesondere auf *AGENT ORANGE* (1989), wobei die Single-

Auskopplung *Ausgebombt* (s. Textkasten nächste Seite) hervorzuheben ist.

Hier wird die Anti-Kriegs-Haltung zum Appell gegen Waffenhandel, für eine Auflösung kriegerischer Konflikte, für ein Lernen aus historischen Kriegserfahrungen und der *power bloc* als verantwortungslos, tyrannisch und morbide beschrieben: »Political tyranny exercised by morbid despots«. Die in der deutschen Nachkriegszeit gebräuchliche Redewendung »Ausgebombt«, als Hinweis auf den Verlust privater Besitztümer durch Bombenangriffe, wird hier in Verbindung mit der Forderung »No more war – the solution all the nations need« zu einer unheilverkündenden Warnung. Sodom expliziert die Kritik zudem durch Verknappung und den Parolencharakter von Pre-Chorus und Chorus, durch die die Forderung nach einer Zukunft ohne Krieg weiter konzentriert wird. Dass sich die Band dennoch Vorwürfen ausgesetzt und zu Richtigstellungen genötigt sah, zeigt sich daran, dass die Vinyl-Auskopplung der deutschen Version von *Ausgebombt* mit dem Hinweis »To avoid any misunderstanding past or future: SODOM is against any suppression of minorities practised by any government in the world« (*Ausgebombt* EP, dt. Version, 1989) versehen ist. Dies verweist auch auf das problematische Verhältnis zwischen politisierendem Potential bzw. politischer Positionierung und dem schmalen Grad zum missverständlichen Populismus. Parallelen zwischen Sodom und Sacred Reich bestehen in zweifacher Weise. Erstens nehmen beide Bezug auf historische Kriegserfahrungen und knüpfen daran die Forderung nach Beendigung und Abschaffung kriegerischer Auseinandersetzungen. Zweitens weisen Sodom mit »Slogans to hold out till end dreams ramble the sky« und Sacred Reich mit »You fight for democracy and the Ame-

Surf Nicaragua (SURF NICARAGUA, Sacred Reich 1988)

I know a place  
Where you're all going to go  
They pay you to kill  
If your eighteen years old  
First you'll need a haircut  
And then some new clothes  
They'll stick you in the jungle  
To play G.I. Joe  
  
You fight for democracy  
And the American way  
But you're not in your country  
'What am I doing here?' you say  
But now it's too late  
You're entering Managua  
If you had brought your surfboard  
You could Surf Nicaragua  
  
What is this we're fighting for?  
What's our ultimate goal?  
To force our ideas  
Right down to their throats  
American intervention  
Grows deeper everyday  
The situation worsens  
More soldiers on the way  
  
Lessons we have learned  
Are so easy to forget  
Hints of Vietnam  
How soon we all forget  
First we send advisors  
And then go the troops  
Another worthless conflict  
Another chance to lose

*Ausgebombt* (AGENT ORANGE, Sodom 1989)

We've drugged many decades to live free from care  
The war began it was enough to drive us to despair

A time when bread was more worth than pure gold

We missed the warmth saved us from the win-  
try cold

No trade with death

No trade with arms

Dispense the war

Learn from the past

*Ausgebombt* (4x)

Slogans to hold out till end dreams ramble to the  
sky

Evacuated far away we left everything behind

Fifty hundredweight bombs dashed us to the  
ground

When military air raids stormed the land abound

Death, Arms, War, Past

*Ausgebombt* (4x)

Political tyranny exercised by morbid despots

Bombardment of fire wasn't win but loss

Corpses buried under ruins and debris

No more – war the solution all the nations need

rican way« auf den, im Fall von *Ausgebombt*, in-  
doktrinatorischen, und im Fall von *Surf Nicara-  
gua*, normativ-ideologischen Bezugsrahmen der  
Kriegslegitimation hin.

Der Thrash Metal der späten 1980er Jahre hat  
das Themenspektrum des Heavy Metal um  
kriegskritische Aussagen erweitert, weshalb  
wir für die späten 1980er Jahre von einer Poli-  
tisierungsphase im Heavy Metal sprechen. Hea-  
vy Metal hat sich so auch als politische Subkul-  
tur konsolidiert.

#### Die 1990er Jahre – Das Ende der Geschichte?

Mit Beginn der 1990er Jahre nimmt die kritische  
Rezeption von Krieg im Heavy Metal ab. Dafür  
erscheinen zwei Gründe plausibel: Zum ersten  
ist der Ereignishorizont nach dem Ende des Kal-  
ten Krieges und des zweiten Golfkrieges weni-  
ger durch militärische Konflikte mit westlicher  
Beteiligung geprägt als die ausgehenden 1980er  
Jahre. Zum Zweiten erlebt der in den späten  
1980er Jahren in punkto Krieg aussagenreiche  
Thrash Metal in der Breite einen Abschwung.  
Insbesondere in Bezug auf Krieg gerät der ab  
den frühen 1990er Jahren erstarkende Black  
Metal skandinavischer Prägung (u.a. Mayhem,  
Burzum, Darkthrone) ins Blickfeld, denn er stellt  
Kriegs- und Kampfmotive ins Zentrum seiner  
Selbstinszenierung, wobei kriegskritische Posi-  
tionierungen dabei nicht zum präferierten The-

menfundus gehören. 20 Black Metal ist das Subgenre, das Krieg, Kampf und  
Rebellion am stärksten in sein Selbstbild integriert und durch einen implizi-  
ten Nihilismus und radikalen Individualismus (Langebach 2007), vor allem in  
Opposition zu Religion und Staat, zum Leitbild erhebt: »Black Metal ist Krieg«  
(Nargaroth auf BLACK METAL IST KRIEG – A DEDICATION MONUMENT, 2001) – eine  
Aussage, auf die sich zwar auch viele persiflierende Anschlusskommunikati-  
onen beziehen, die den radikal-anarchistischen Grundtenor des Black Metal  
dennoch auf den Punkt zu bringen vermag. Der system- und religionskritischen  
Haltung im Black Metal wird auch mit kriminellen Handlungen Ausdruck ver-

liehen. Der Brand der Fantoft-Stabkirche in Bergen ist das prominenteste Bei-  
spiel einer Vielzahl von Kirchenbrandstiftungen. Durch Musiker ausgeübte Ge-  
walteakte und Gefängnisstrafen, wie z.B. im Falle Ghaals von Gorgoroth, der  
wegen Körperverletzung in Haft war, prägen die Außen- und Selbstwahrneh-  
mung der Szene. Nicht zuletzt geht der Entstehungsmythos des Black Metals  
skandinavischer Prägung auch auf den Szene-internen Mord an Euronymous  
von Mayhem durch Count Grishnackh im Jahr 1993 zurück. 21

#### Der 11. September und die Repolitisierung des Heavy Metal

Nach der globalpolitischen Zäsur des 11. September 2001 erlebt das Thema Krieg als  
politisches Positionierungsfeld einen Aufschwung und führt zu einer verstärkten  
(Re-)Politisierung im Heavy Metal, die von Tom Angelripper (Sänger von So-  
dom) verdeutlicht wird.

»Ich habe direkt am 11. September damals angefangen Songs zu schreiben, weil mich das damals  
total aus der Bahn geworfen hat. [...] Das sind dann halt Sachen, die mich bewegen. Und 'ne Me-  
tal-Band muss einfach ihre Plattform nutzen, um Stellung zu beziehen.« (Tom Angelripper im  
Interview für Terrorverlag.de – Alternative Music Webzine, 19. März 2006).

Hier ist nicht nur das Politische des Heavy Metal bezeichnet, sondern auch  
der Auftrag zur politischen Stellungnahme als zentrales Moment im Selbst-  
verständnis des politischen Heavy Metal. Eine kriegskritische Rezeption ist zu-  
nächst im Death Metal / Grindcore nachweisbar. Neben Napalm Death's Kriegs-  
kritik in *Continuing War on Stupidity* (auf ORDER OF THE LEECH 2002), zeigen  
auch Six Feet Under, die mit *Amerika the Brutal* (auf BRINGER OF BLOOD 2003, s.  
Textkasten nächste Seite) eine der plakativsten Anti-Kriegsaussagen vorlegen,  
dass eine Differenzierung innerhalb der extremeren Spielarten des Heavy Me-  
tal, v.a. in Abgrenzung zum Black Metal, der Krieg fast ausschließlich affirma-  
tiv thematisiert, notwendig ist.

In *Amerika the Brutal* tritt im Misstrauen über die Kriegslegitimation der US-  
Administration eine für die Rezeption des *war on terror* im Heavy Metal kon-  
stitutive diskursive Figur hervor. Der offiziellen Argumentationslinie des *po-  
wer blocs* wird *per se* jede Legitimation in Abrede gestellt. Die Zurückweisung  
offizieller Verlautbarungen verdichtet sich im »You know what, I don't fuckin  
believe 'em«. Parallelen zu Sacred Reich und Sodom bestehen in dem Verweis  
auf Lektionen aus vorangegangenen Kriegsgängen, hier Vietnam. *Amerika the  
Brutal* stellt eine stark an die unmittelbare Betroffenheit des lyrischen Ich ge-  
bundene Positionierung dar. Der Protagonist benennt nicht nur die politischen  
Adressaten der Kritik, sondern untermauert diese v.a. in der dritten Strophe  
durch zwei weitere Momente: erstens durch die Einbindung persönlicher fa-

Amerika the Brutal

(BRINGER OF BLOOD, Six Feet Under 2003)

I'd rather died than to live in this fucked world  
Mr. President I'm not here to do your dirty work  
Alone, I think I'm fighting a losing battle  
Worth dying? Not for oil

NO WAR Amerika the brutal

Listen it's a fucking joke  
and they make you believe it on the TV  
That's how they deceive you  
I watch and I listen and I question their reasons  
You know what, I don't fuckin believe 'em

NO WAR Amerika the brutal

When I want to know the future I look into the past  
I think of my best friend and his stories of Vietnam  
And now I got a cousin fighting in Iraq,  
and I want her coming back  
I'm not afraid to speak my own mind  
I don't use the first amendment to hide behind  
I'm guaranteed that freedom, I'm born with that  
right  
And for that I'm ready to fight

I'd rather die than to live in this fucked world  
Fake president, I'm not here to do your dirty work  
Alone I think I'm fighting this losing battle  
worth dying?

NO WAR Amerika the brutal

Geschichtsschreibung vorlegt. Heavy Metal definiert sich darüber hinaus, zumindest teilweise, explizit als politische Subkultur, die sich durchaus konkrete Veränderungspotentiale hinsichtlich kultureller und gesellschaftlicher Einstellungen zum Krieg sowie allgemeiner zu politischen Themen bzw. Einstellungen

miliärer Betroffenheit und zweitens durch die Vergewisserung der eigenen Freiheits- und Meinungsrechte, für die der Protagonist zu kämpfen bereit ist. ◀22

Die Rezeption des *war on terror* im Heavy Metal weist nicht nur auf die system- und regierungskritisch aufgeladene Anti-Kriegs-Positionierung hin, sondern stellt durch die Tragweite der Beurteilung realpolitischer Prozesse einen Resonanzraum für einen nicht nur in den USA weit verbreiteten Unglauben in die Kriegslegitimation der Bush-Regierung dar. Sie reicht von genereller Kritik an der Regierung, über Kritik an Kriegseinsätzen, über ein Misstrauen in Institutionen wie Mediensystem, Banken, Militär und Rüstungsindustrie bis hin zu der problematischen These, dass der 11. September nichts anderes als ein von der US-Regierung initiiertes Vorwand zur Entfesselung der eigenen Kriegs- und Rüstungsmaschinerie war, deren Letztbegründungen die Ölreservensicherung und die Verfestigung globaler Hegemonialstellung sind. ◀23

## Fazit

Als Ergebnis unserer *Längsschnittanalyse* zum politischen Heavy Metal lässt sich eine Kontinuität kriegskritischer Positionierungen von den 1970er Jahren bis zur Gegenwart aufweisen. Hierbei bestehen sowohl konkrete Bezüge zum jeweils realpolitischen Ereignishorizont als auch zu historischen Kriegsszenarien, wodurch Heavy Metal zum popkulturellen Reflektionsmedium wird und eine *eigensinnige* (popkulturelle)

zutraut. So betont etwa Mark ›Barney‹ Greenway, der Sänger von Napalm Death, am 9. November 2010 im Interview mit dem *Hellfire Radio* (Köln Campus 100.0):

»Mac Kasperek/Arndt Aldenhoven (Hellfire Radio): I found it always impressive how much aggression and speed in your sound you combined with a distinct political and sociocritical message. Through all the time you always were standing for a distinct view on society, on what is happening all around us. Over the years the world has turned worse and worse. Isn't it sometimes a little bit hopeless for you?

Mark ›Barney‹ Greenway: Yeah, but what can you do? You have to carry on. I mean, you know. I'm not gonna be naive enough to suggest that Napalm Death's gonna turn the world upside down, but, you know, the way I kinda always look on things is that if you decide to stay quite then you give those who would exploit you or anybody else more power to do so. So you always have to do something or say something«.

Der von Combs (1984: 16) herausgestellte Zusammenhang von »politics in popular culture and politics as popular culture« findet sich im Heavy Metal, wie auch diese Aussage andeutet, im Zusammenhang von Politisierung und Medialisierung: Politische Positionierungen werden in Songs, den Bilderwelten von Plattencovern, Interviews, bei Liveauftritten usw. kontinuierlich zum Ausdruck gebracht und fordern, z.B. Fans oder Journalisten, zur Diskussion, Kritik, Reproduktion, zu Nachträgen etc. heraus. Politischer und politisierender Heavy Metal kann also als *spannungsreiches Interdependenzgeflecht* von Gesellschaft (politische Positionen der Musiker) – Musik (Medialisierung im Heavy Metal) – Gesellschaft (Auseinandersetzung mit politischen und politisierenden Heavy Metal) beschrieben werden.

Die politischen und politisierenden Potentiale des Heavy Metal bestehen, ausgehend von unserem Beispiel der Anti-Kriegshaltung, v.a. auf fünf Ebenen:

1. Heavy Metal war und ist nicht die »durch ihren Verzicht auf Politik ›politischste‹ Subkultur« (CfP der Tagung Metal Matters). Heavy Metal ist hingegen grundsätzlich politisch aufgrund politischer Aussagen.
2. Politischer Heavy Metal nutzt die Potentiale des politischen Popsongs durch Verknappung und Plakativität, um unmittelbar anschlussfähig zu sein.
3. Diese Unmittelbarkeit nimmt in Kauf, durch De-Kontextualisierung populistisch zu wirken bzw. ein Meinungsklima zu erzeugen.
4. Politischer Heavy Metal ist kein Bildungsmedium, sondern direkte Aufforderung zur Meinungsbildung.



5. Durch die zahlreichen weltpolitischen Krisenherde, wird es aus unserer Perspektive auch eine kontinuierliche, wenn nicht sogar gesteigerte Auseinandersetzung mit politischen Themen im Heavy Metal geben.

Diese fünf Ebenen spielen v.a. im Kontext von individuellen Aneignungs- und Auseinandersetzungsprozessen (von Musikern oder Fans) eine Rolle. Die Bedeutung vom politischen und politisierenden Heavy Metal besteht in der spezifischen Perspektive auf politische Themen und Ereignisse, nicht im primären Fokus auf die Objekte selbst. Dadurch fungiert Heavy Metal, wie wir verdeutlicht haben, seit den 1970er Jahren als Medium politischer Meinungsäußerung und Meinungsbildung. ◀24

## Anmerkungen

- 01▶ [<http://www.debauchery.de>]; letzter Abruf am 10.02.2011.
- 02▶ [<http://jungle-world.com/artikel/2010/20/40968.html>]; letzter Abruf am 10.02.2011.
- 03▶ Als Beispiel hierfür können die Themen aus dem Informationskasten, angekündigt als »Weiterführende Links«, der Online-Version des Welt-Artikels aufgeführt werden: »Type O Negative – Drogen, Vampire und Jesus-Sex«, »»Spielekiller« und der Boom der Horror-Games«, »Killerspiele sind harmloser als Bibel und Koran«, »Aktion gegen Killerspiele verläuft schleppend«, »Politiker nutzen Killerspiele als Waffe im Wahlkampf«, »»Der Tod unserer Kinder war sinnlos««. ([<http://www.welt.de/die-welt/kultur/literatur/article7429126/Schule-der-Angst.html>]; letzter Abruf am 10.02.2011).
- 04▶ [<http://jungle-world.com/artikel/2010/20/40968.html>]; Aufgerufen am 10.02.2011.
- 05▶ Eine Unterscheidung von Pop, Popkultur und Populärer Kultur können wir an dieser Stelle nicht leisten. Vgl. hierzu u.a. Hügel (2003); Kleiner (2008); Hecken (2009).
- 06▶ Vgl. u.a. den 5. *Kulturwirtschaftsbericht NRW* aus dem Jahr 2007 (MWmE 2007), die Forschungsberichte *Gesamtwirtschaftliche Perspektiven der Kultur- und Kreativwirtschaft in Deutschland* aus dem Jahr 2009 (vgl. Söndermann/Backes/Arndt/Brünink 2009b) bzw. den *Endbericht Kultur- und Kreativwirtschaft* aus dem Jahre 2009 (vgl. Söndermann/Backes/Arndt/Brünink 2009a).
- 07▶ Wir schließen hier an die Definition von Pop-Diskurs von Kleiner (2008, 19) an: »Pop kann nur über Diskurse und deren permanente Aktualisierungen kulturell sowie gesellschaftlich existieren. Unter Pop-Diskurs verstehe ich Schreibverfahren über und mediale Inszenierungen von Pop und Pop-Kultur aus akademischen und pop-kulturell bzw. pop-spezifisch geprägten Milieus sowie deren Grenzen, Interferenzen und Überschneidungen: Pop-Journalismus (z.B. Magazine, Fanzines, Feuilleton), *Pop-Theorie* (d.h. wissenschaftliche Pop-(Kultur-

Forschungen), Pop-Geschichtsschreibung (etwa Lexika, Künstler-Biographien oder Pop-Listen) und Pop-Literatur«.

- 08▶ Die erste systematische Studie zu diesen Themenfeldern, mit Fokus auf den *deutschen Verhältnissen*, legte Nieland (2009) vor.
- 09▶ Im Unterschied zum Mainstream-Pop und Musikern wie dem U2-Sänger Bono oder Bob Geldorf, die versuchen, aktiv Einfluss auf internationale politische Entscheidungsprozesse zu nehmen und in den letzten Jahren immer wieder von führenden Politikern zu Gesprächen eingeladen wurden, gibt es keine vergleichbaren Aktivitäten und Leitfiguren im Heavy Metal.
- 10▶ Das spezifisch-gesellschaftskritische Potential von Heavy Metal überprüfen wir am Themenfeld *Anti-Kriegshaltung*. Zum Zusammenhang von Gesellschaftskritik in/und Medien vgl. Kleiner (2006, 2010b).
- 11▶ Im Kontext unseres Beitrags ist unser Analysefokus wesentlich ein *hermeneutischer*, weil im Zentrum unserer Auseinandersetzung Texte stehen.
- 12▶ Zur weiteren Recherche der hier bis 2001 angeführten Bands sei die fundierte Zusammenstellung *The Great Metal Discography* (2001) von Martin C. Strong empfohlen.
- 13▶ Die von uns hier vorgenommene Setzung von Black Sabbath als erste relevante inhaltliche Positionierung übersieht nicht, dass VINCEBUS EREPTUM von Blue Cheer (1968) in Bezug auf musikalische Ästhetik und Inszenierungsformen bereits Stil prägende Momente des Heavy Metal vorweggenommen hat.
- 14▶ s. dazu den Beitrag von Trummer in diesem Band.
- 15▶ Im Folgenden verwenden wir für diesen Zusammenhang die in den Cultural Studies gebräuchliche Unterscheidung zwischen *power bloc* und *the people* (vgl. u.a. Hall 1981).
- 16▶ Iron Maiden's *2 Minutes to Midnight* (auf POWERSLAVE, EMI 1984) stellt hier in Bezugnahme auf die nukleare Bedrohung des Kalten Krieges eine späte Ausnahme dar.
- 17▶ Parallelen zu *War Pigs* bestehen insofern, als Metallica in *Disposable Heroes* in ihren Akteursbezügen unkonkret bleiben und so eine generalisierte Kriegskritik vorbringen.
- 18▶ Die Analogie zu Sting's *Russians* (auf THE DREAM OF THE BLUE TURTLES, 1985) ist augenfällig: »We share the same biology | Regardless of ideology | What might save us me and you | Is that the Russians love their children too«.
- 19▶ Metallica legen 1988 mit ...AND JUSTICE FOR ALL (1988) ein Album mit sozialkritischem Tenor vor, dessen Titel die letzten Worte des US-amerikanischen Treueschwurs (*Pledge of allegiance*) sind, das v.a. Missstände im Justizsystem der USA thematisiert und mit der Single *One* eine Thematisierung von Kriegstraumata enthält. Auch das Musikvideo zu *One* bietet mit Szenen aus Dalton Trumbo's Antikriegsfilm JOHNNY ZIEHT IN DEN KRIEG von 1971 klare Anti-Kriegs-Positionen. Der Film zeichnet den Lebens- und Sterbensweg eines ursprünglich kriegseuphorischen amerikanischen Soldaten nach, der im ersten Weltkrieg seine Extremitäten verliert und dann als Torso am Leben erhalten wird.
- 20▶ Als eine der wenigen Ausnahmen nennt Chaker (2006, 234) die israelische Band Arallu, die

## ZWISCHEN KULT UND KULTUR KONTINUITÄTSBEHAUPTUNGEN IM HEAVY METAL

in ihren Texten v.a. die akute Lebensgefahr in Israel verarbeitet.

- 21►** Die 1990er Jahre bringen neben dem erstarkten Black Metal eine Reihe weiterer Subgenres bzw. Konsolidierungen und Weiterentwicklungen hervor. Subgenres wie Melodic Death Metal (u.a. In Flames; Amorphis), Symphonic Metal (u.a. Nightwish), Folk Metal (u.a. Skyclad), Industrial Metal (u.a. Fear Factory; Prong), Konsolidierungen im Doom Metal (u.a. Cathedral; Orange Goblin; Electric Wizard), Stoner und Psychedelic (u.a. Kyuss; Monster Magnet) und eine Rezeption von Rock'n'Roll im Heavy Metal (u.a. die Entwicklung von Entombed) stellen Segmente dar, die nicht an die eindeutigen politischen Positionierungen des Thrash Metal der späten 1980er Jahre anknüpfen. Dem Heavy Metal der 1990er Jahre Politikferne zu attestieren ist dennoch falsch. Bands wie Napalm Death oder Extreme Noise Terror sind nur einige Beispiele für die Persistenz politischer und gesellschaftskritischer Haltungen im Heavy Metal. Auch verhält es sich in Bezug auf den Crossover (u.a. Rage Against The Machine; Stuck Mojo) und Metal-Core (u.a. Pro-Pain) anders, da auch diese Spielarten für die Weiterführung der politischen Tradition im Heavy Metal bzw. in seinen Sub- und Nebengenes stehen.
- 22►** Auf performativer Ebene wird die Kriegskritik durch Chris Barnes' Live-Ansage zu *Amerika the brutal*, »This is a song against the war«, (u.a. auf dem *With Full Force-Festival* 2003, Roitzschjora) verfestigt und die intendierte politisierende Wirkung öffentlich expliziert.
- 23►** 2005 legen *Pro-Pain* mit *PROPHETS OF DOOM* 2005) ein Album vor, das sich insgesamt kritisch mit der Bush-Administration und den Kriegshandlungen auseinandersetzt. Ministry legen mit *HOUSES OF THE MOLÉ* (2004), *RIO GRANDE BLOOD* (2006) und *THE LAST SUCKER* (2007) eine als Anti-George W. Bush-Trilogie konzipierte Positionierung vor und fokussieren v.a. das fundamentale Misstrauen in die Kriegslegitimation nach dem 11. September. Dieses findet sich auch auf Warrior Soul's Comeback-Album *DESTROY THE WAR MACHINE* von 2009 (Erstveröffentlichung unter dem Titel *CHINESE DEMOCRACY*) und v.a. im Stück *The fourth reich*.
- 24►** Ausgehend von unseren Überlegungen werden wir an anderer Stelle (vgl. Anastasiadis/Kleiner 2011) eine neue Kulturgeschichtsschreibung des Heavy Metal im Kontext von Politik vorlegen, indem wir unseren Fokus durch die vier anderen Leitkategorien des politischen Heavy Metal ausdehnen: (1) System- und Gesellschaftskritik (z.B. Testament), (2) Konsumkritik und Antikommerzialisismus (z.B. Napalm Death), (3) Anti-Rassismus (z.B. Sepultura) und (4) Umwelt (u.a. Nuclear Assault; Wolves of the Throne Room).

### Einleitung

Nimmt man einmal das erste und gleichnamige Black Sabbath-Album von 1970 als eine Initialzündung für das Phänomen Heavy Metal an, wohl wissend, dass damit etliche wichtige Ausdifferenzierungen für den Moment außer Acht gelassen werden, dann kann man sagen, dass die Heavy Metal-Kultur<sup>1</sup> als eine in sich mehr oder weniger konsistente kulturelle Formation um eine spezifische musikalische Ausprägung, mit dem Namen Heavy Metal als Oberbegriff, nun seit mittlerweile 40 Jahren existiert und noch immer auch nach außen wirksam ist. Ungeachtet aller inneren Brüche, mehr oder weniger strikten Grenzziehungen und durchaus heterogenen Entwicklungslinien<sup>2</sup> stellt sie sich dabei als homogenes Phänomen mit starker Dauerhaftigkeit dar. Dies wirft die Frage nach den stabilisierenden Mechanismen auf, mittels derer diese Kultur sich auch über mehrere Generationen hinweg als persistent erweist.

Diese Stabilisierungsmechanismen lassen sich aus einer kultursoziologischen Perspektive heraus vor allem innerhalb von vier Dimensionen finden: einer kommerziellen, einer subkulturellen und einer rituell-religiösen Ebene sowie in synthetischer Form als Ebene der Konstruktion von spezifischer Eigengeschichte, Eigenraum und Eigenzeit.<sup>3</sup>

Nur kurz soll an dieser Stelle auf die kommerzielle und die subkulturelle Dimension und die stabilisierende Funktion beider Ebenen eingegangen und stattdessen auf die vorhandene Literatur verwiesen werden, die zum Teil vorzügliche Analysen dazu vorgelegt hat. Der Schwerpunkt soll auf jenen Ausführungen ruhen, die sich der rituell-religiösen Dimension und der Konstruktion spezifischer institutionalisierender Mechanismen in Geschichte, Raum und Zeit widmen.