



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Black Metal. Zur Darstellung von People-of-Color im
Musikvideo des Metal“

verfasst von / submitted by

Martin Czerniak BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Dr. Manfred Öhner

DANKSAGUNG

Zuallererst möchte ich mich bei meinem Betreuer Dr. Manfred Öhner für die konstruktiven Anmerkungen und die wertvolle Unterstützung während des gesamten Schreibprozesses sowie den kreativen Freiraum bedanken.

Meinen Eltern Maria und Robert bin ich nicht nur für ihre Unterstützung in allen Lebenslagen dankbar, sondern insbesondere für den moralischen Kompass, den sie mir mitgegeben haben. Danken möchte ich auch meinen beiden Brüdern Harald und Thomas dafür, dass sie mich hin und wieder vom universitären Stress abgelenkt haben.

Sehr großen Dank möchte ich auch Sophie aussprechen, die zusätzlich zu ihren zahlreichen kritischen Kommentaren, die diese Arbeit zweifelsohne benötigt hat, mir immer wieder Starthilfe gegeben hat, wenn meine Motivation zu wünschen übrig ließ.

Besonderer Dank gilt Michael, der mir während der gesamten Studienzeit mit Korrekturen, Antworten und klugen Ratschlägen beiseite stand und über dessen ungebrochene Zuverlässigkeit ich wirklich froh bin.

Zu guter Letzt möchte ich meiner Band danken, die mich maßgeblich für diese Arbeit inspiriert hat und ohne die ich wahrscheinlich nie eine derartige Materialkenntnis entwickelt hätte, die für das Verfassen dieser Arbeit notwendig war.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	1
2.	Synästhesie: das Musikvideo	5
2.1.	Kulturelle Bedeutung des Musikvideos	7
2.1.1.	Musikvideo und Kunst	9
2.1.2.	Musikvideo und Fernsehen	14
2.2.	Funktion und Ästhetik des Musikvideos im Metal	20
2.3.	Repräsentationspolitik des Musikvideos	32
2.3.1.	Performativität von Blackness	34
2.3.2.	Performativität von Metalheads	40
3.	No Life ‘til Leather: eine Soziologie der Metalheads	47
3.1.	Metalheads – eine Einordnung	48
3.1.1.	Der Grundstein der Metalheads: die Musik	53
3.1.2.	Metalheads in der Subkultur	60
3.1.3.	Really No Girls Allowed?	63
3.1.4.	„Klasse“	70
3.2.	Der Blinde Fleck: race im Metal	74
3.2.1.	Globaler Norden: weiße Metalheads?	79
3.2.2.	Die Wende in den 1990er Jahren	84
3.2.3.	EXKURS: Globaler Süden – die Marginalisierten Metalheads	90
3.3.	Fokus: Blackness	93
3.3.1.	Blackness als sozio-ökonomischer Ausdruck von Authentizität	98
3.3.2.	Blackness im Metal	101
4.	Fazit	107
5.	Quellenverzeichnis	112
5.1.	Bibliographie	112
5.2.	Online-Quellen	120
5.3.	Filmographie/Musikvideos	121

6. Anhang	127
Songtext: Arch Enemy – The Eagle Flies Alone	127
Songtext: Body Count – No Lives Matter.....	128
Songtext: Callejon – Ich Lehne Leidenschaftlich Ab	130
Songtext: Killswitch Engage – Rose of Sharyn	131
Songtext: Korn – Thoughtless.....	132
Songtext: Living Colour – Type.....	134
Songtext: Manowar – Warriors of the World.....	135
Songtext: Marilyn Manson – The Dope Show	136
Songtext: Sepultura – Ratamahatta	137
Songtext: Sevendust – Black.....	138
Songtext: Skindred – The Kids Are Right Now.....	139
Songtext: Skindred – Nobody	140
Songtext: Slipknot – Surfacing	141
Songtext: Zeal & Ardor – Devil Is Fine	142
 Abstract	 145

1. Einleitung

Metal¹ ist *weiß*. Diesen Schluss legen zumindest diverse wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Texte von Deena Weinstein, Robert Walser und Bettina Roccor zu diesem Musikgenre nahe. Das bedeutet aber nicht – um das an dieser Stelle gleich anzumerken – dass Metal per se rassistisch sei.² Bei genauerer Betrachtung stellt man nämlich fest, dass einige Bands durchaus People-of-Color-Mitglieder inkludieren: Slayers‘ Tom Araya und Dave Lombardo oder Metallicas‘ Kirk Hammett und Robert Trujillo, aber vor allem Anthrax-Frontmann Joey Belladonna sind an dieser Stelle zu nennen. Das Nicht-*Weißsein* wird dabei kaum explizit thematisiert. Was beobachtet werden kann, ist, dass es durch die Berichterstattung diverser Szene-Zeitschriften über populäre Bands, die hauptsächlich von *weißen* Männern frontiert werden, zu einer Marginalisierung in der medialen Öffentlichkeit von Bands mit People-of-Color-Sängern kommt. Dadurch wird eine Dominanz nicht nur von *weißen*, sondern vor allem von *weißen* männlichen Bands angenommen, was in der Genese des Genres seinen Ursprung hat.

Einige Ausnahmen lassen sich jedoch finden: neben einzelnen Album- oder Singlereviews von Bands mit *schwarzen* Sängern, wie etwa Oceano³, beschäftigt dieses Thema vor dem Hintergrund des symbolhaft deklarierten Monats der Black American History im Februar 2016 (Black History Month) und des „white power“-Sagers Phil Anselmos (dem ehemaligen Pantera- und Down-Sängers) während eines Konzertes, das ein oder andere Szene-Magazin.⁴

Einen medialen Knotenpunkt haben aber alle Bands – aus allen Genres und ungeachtet des Bekanntheitsgrades – gemein: das Musikvideo. Als filmisches Medium kommt dem Musikvideo vor allem ästhetisch ein in Bezug auf Menschenbilder (prä)figurierendes Element zu. Durch seinen (fast) alltäglichen Konsum manifestiert das Musikvideo mittels Performativität der darin auftretenden Körper seine kulturell strukturierende Bedeutung, womit die Frage relevant wird, *inwiefern bei der Darstellung von People-of-Color eine*

¹ In dieser Arbeit werden die Begriffe Heavy Metal und Metal synonym und als Überbezeichnung für alle spezifischen Spielformen des Metal verwendet. Lediglich bei Thesen, die nach einer genaueren Unterscheidung von Subgenres verlangen, werden diese Begriffe genannt und erklärt.

² Mit wenigen Ausnahmen wie Carla Harvey, der Sängerin mit äthiopischen Wurzeln der Butcher Babies und Skin von Skunk Anansie, wird dieses Genre auf den ersten Blick von *weißen* Männern dominiert.

³ Kennelty, Greg: Oceano is relentless on its new song, ‘The Great Tribulation’, in: Metal Injection, 2017, URL: <http://www.metalinjection.net/av/new-music/oceano-is-relentless-on-its-new-song-the-great-tribulation> [letzter Zugriff 07.06.2017].

⁴ So beschäftigt sich der Metal Hammer unter anderem mit den Reaktionen einiger Musiker*innen über diese Aussage und auch Metal Injection präsentiert die zehn härtesten Afro-Amerikaner [sic] im Metal. Godla, Frank: 10 African Americans Slaying In Metal Today. In: Metal Injection, URL: <http://www.metalinjection.net/lists/10-african-americans-slaying-in-metal-today> [letzter Zugriff: 27.10.2016].

bestimmte Darstellungskonvention Verwendung findet. Im Speziellen soll innerhalb der People-of-Color auf jene Gruppe eingegangen werden, deren Einfluss auf den Metal nicht nur auf musikalischer sondern auch auf visueller Ebene oft übersehen wurde. Aus diesem Grund soll des Weiteren danach gefragt werden *inwiefern eine spezifische Form von Blackness in Musikvideos des Metal illustriert wird.* Denn erst mit der erleichterten Verfügung für People-of-Color über Ressourcen und mit der Gleichstellung innerhalb der Arbeiterklasse kommt es auch zur Gründung von Bands mit *schwarzen* Frontmännern. Vor allem durch Bandgründungen und die damit einhergehende Ausdifferenzierung des Genres in viele Subgenres innerhalb der 1990er Jahre erfährt der Metal einen Wandel, der es Bands unterschiedlichster Couleur ermöglicht, eine größere Bekanntheit zu generieren. In weiterer Folge ist somit innerhalb der Fankultur eine gesteigerte Sichtbarkeit von People-of-Color festzustellen. Dabei findet in der Darstellung von *schwarzen* Frontmännern im Metal keine Inszenierung ihrer Blackness statt, wenn die Musik keine *race*-dominierten Themen behandelt und von *weißen* Musikern geschrieben wird. In jenem Falle, dass die Musik durch den lyrischen Einfluss des Frontmanns bestimmt wird, kommt es auch zur Betonung der performativen Blackness, die dabei verschiedene Ausprägungen hat.

Grundlage für diese Arbeit bilden theoretische Texte zu den jeweiligen Forschungsfeldern der Musikgeschichte respektive Musiktheorie, der Soziologie beziehungsweise zu den Critical Whiteness Studies und der Medientheorie. Erwähnenswert scheint es mit Blick auf die Critical Whiteness Studies, dass die hegemonial-privilegierte Stellung, die diese Arbeit durch den sozio-kulturellen Hintergrund des Autors hat, als solche erkannt und in weiterer Folge der Versuch einer kritischen Auseinandersetzung damit unternommen wird. Des Weiteren werden jene Begrifflichkeiten, die auf ein oberflächliches Merkmal, wie eben die *schwarze* oder *weiße* Hautfarbe bezogen sind, kursiv gesetzt, um auf die Konstruiertheit dieser Begriffe hinzuweisen. Dabei soll diese interdisziplinäre Forschung durch Analysen von Musikvideos unterstützt werden, wobei anhand von ausgewählten Beispielen die Darstellungskonvention untersucht werden wird, um festzustellen, ob es eine Betonung der kulturellen Repräsentation von People-of-Color in einem von *weißen* Männern dominierten Musikgenre gibt. Um der heterogenen Videoclip-Forschung Rechnung zu tragen, werden sowohl soziologisch-kulturelle Ansätze sowie musiktheoretische Überlegungen mit der Critical Whiteness-Forschung und der Medientheorie in Beziehung gesetzt. Dadurch soll der Kritik, wonach sich

film- und medienwissenschaftliche Analysen der Musik und musikwissenschaftliche Theorien den Bildern verwehren⁵, entgegengewirkt werden.

An dieser Stelle wäre noch anzumerken, dass kaum deutschsprachige Fachliteratur zum Thema *race* in Verbindung mit Musikvideos vorhanden ist. Zwar behandeln einige wenige Theoretiker*innen, wie Richard Dyer mit seinen Aufsätzen über das *Weißsein*⁶, oder Ulrike Bergermann, die auf Dyer aufbauend genauer auf die Technik hinter dem Weißabgleich der Kamera eingeht⁷, das Dispositiv der *race*. Eine explizite Auseinandersetzung mit dem Medium des Musikvideos und dem *Weiß-* oder *Nicht-Weißsein* ist jedoch kaum auszumachen. Im deutschsprachigen Raum behandelt lediglich Christina Schoch in ihrem Werk *Dancing Queen & Ghetto Rapper*⁸ die hegemonialen Diskurse über Ethnizität und Geschlecht in populären Musikvideos. Auch die englischsprachigen Werke zur musikalischen Blackness beschäftigen sich hauptsächlich mit Hip-Hop oder R'n'B Künstler*innen oder haben eine feministische Perspektive⁹ darauf. Diane Railton und Paul Watsons Arbeit *Music Video and the Politics of Representation*¹⁰ bildet dabei ein wichtiges Referenzwerk im Hinblick auf *race* und Musikvideo. Ebenso verhält es sich mit dem Untersuchungsgegenstand Metal: Hier ist, wie das dritte Kapitel darlegen wird, das *Weißsein* eine Norm, die nicht weiter hinterfragt wird. Lediglich in neuerer Zeit wird die wissenschaftliche Literatur durch Texte wie Kevin Fellezs Artikel über die Band Stone Vengeance¹¹ ergänzt. Folglich ist eine eher bescheidene Quellenlage vorzufinden, woraus sich die Relevanz dieser Arbeit herleitet. Zwar verweist Deena Weinstein in ihrer 2000 überarbeiteten Fassung ihres Standardwerkes *Heavy Metal*¹² auch auf die mittlerweile einsetzende Diversität, diese argumentiert sie jedoch im Zuge der Globalisierung und macht diese anhand lokaler Metal-Szenen fest.

⁵ Vgl. Keazor, Henry; Wübbena, Thorsten: Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen. 3. erw. und akt. Aufl. Bielefeld: Transcript, 2011, S. 17.

⁶ Siehe hierzu: Dyer, Richard: Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild. In: Marie-Luise Angerer [Hrsg.]: The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten. Wien: Passagen Verlag, 1995, S. 150-169; und Dyer, Richard: White. London: Routledge, 1997.

⁷ Vgl. Bergermann, Ulrike: Weißabgleich und unzuverlässiges Vergleichen. In: Bergermann, Ulrike [Hrsg.]: Verspannungen. Vermischte Texte, Münster: Lit Verlag, 2013, hier: S. 11-29.

⁸ Schoch, Christina: Dancing Queen & Ghetto Rapper. Die massenmediale Konstruktion des ‚Anderen‘. Herbolzheim: Centaurus Verlag, 2006.

⁹ Vgl. hooks, bell: The Oppositional Gaze. Black Female Spectators. In: Kearney, Mary Celeste: The Gender and the Media Reader. New York [u.a.]: Routledge, 2012, S. 600- S.609.

¹⁰ Railton, Diane; Watson, Paul: Music Video and the Politics of Representation. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

¹¹ Siehe: Fellezs, Kevin: Black metal soul music. Stone Vengeance and the aesthetics of race in heavy metal. In: Hjelm, Titus; Kahn-Harris, Keith; LeVine, Mark [Hrsg.]: Heavy Metal. Controversies and Countercultures. Sheffield: Equinox, 2013, hier: S. 182-200; und Fellezs, Kevin: Voracious Souls. Race and Place in the Formation of the San Francisco Bay Area Thrash Scene. In: Brown, Andy; et al. [Hrsg.]: Global Metal Music and Culture. Current Directions in Metal Studies. New York: Routledge, 2016, hier: S. 89-105.

¹² Weinstein, Deena: Heavy Metal. The Music and Its Culture. Cambridge, Mass.: DaCapo Press, 2000.

Einleitend wird der medientheoretische Rahmen, den die Musikvideos verlangen, abgesteckt. Hierbei wird das Medium in seinem kunst- respektive kulturhistorischen Kontext verortet, um anschließend der Frage nach seiner Funktion, Ästhetik sowie Repräsentationspolitik nachzugehen. Im Anschluss wird der soziologische Aspekt von Metalheads erkundet und insbesondere auf die Sichtbarkeit der People-of-Color sowohl in Bandgefügen als auch innerhalb der Fankultur hin untersucht. Der Begriff des Metalheads ist dabei ein von der Szene selbst etablierter Ausdruck, der geschlechter- und herkunftsneutral verwendet wird, was der zumeist liberalen Haltung der Szene entspricht. Da sich die Musiker*innen selbst als Teil dieser Anhänger*innenschaft verstehen und sie somit lediglich ‚professionellere‘ Fans darstellen, müssen sowohl das Publikum, die Amateure als auch die Bands in eine soziologische Betrachtung mit eingebunden werden. Vor allem das Konzertvideo, in welchem diese enge Beziehung zwischen Musiker*innen und Amateur*innen oft dargestellt und rituell manifestiert wird, kann dieser wissenschaftlichen Betrachtung dienlich sein. Die Analyse von Metalheads kann dabei jedoch nicht ohne Beschäftigung mit der Musik funktionieren, da sie identitätsstiftender Bestandteil der Subkultur ist, weshalb hier auch musiktheoretische Überlegungen einfließen müssen. Im letzten Schritt wird der Fokus auf die Beziehung zwischen Metal, Musikvideos und Blackness erläutert und diese in Bezug zur Repräsentationspolitik zu setzen. Dabei wird unter anderem auf Texte von Deena Weinstein, Frantz Fanon¹³ und Robert Walser¹⁴ referiert. Ein wichtiger Anhaltspunkt dieser Arbeit wird die Problematisierung und Erläuterung des Begriffes der Blackness darstellen, wobei auch die Frage nach der Konstruiertheit von Männlichkeitstypen berücksichtigt werden soll. Hier wird vor allem der sozio-kulturelle Begriff der Performativität von *race* wichtig und erfährt deshalb eine eigene Beschäftigung innerhalb dieser Untersuchung.

Zur Betrachtung werden sämtliche Musikvideos verschiedener Metal-Bands herangezogen, wobei nur jene Clips genauer analysiert werden, die für die jeweiligen Forschungsfelder relevant sind. Dazu werden sowohl der zugrundeliegende Songtext mitsamt der Musik als auch die visuellen Elemente untersucht.

¹³ Fanon, Frantz: Schwarze Haut, weiße Masken. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.

¹⁴ Walser, Robert: Running With The Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Hanover; London: University Press of New England, 1993.

2. Synästhesie: das Musikvideo

Das Musikvideo ist in der heutigen Zeit mehr als jedes andere visuelle Medium Ausdruck der technischen Möglichkeiten. Dies liegt vor allem an der dem Medium inhärenten Natur, ein narratives, ästhetisches sowie technisches Experimentierfeld zu sein.¹⁵ Ein Grund dafür liegt im Ursprung des Musikvideos innerhalb der Filmgeschichte sowohl des Mainstreamkinos als auch der Avantgarde und in weiterer Folge der visuellen Musik, wobei „das Musikvideo [...] mehr als visuelle Musik [ist]. Es umfasst auch Tanz, Choreographie, Mode, Styling, Set Design, Fashion, Sex, Warenfetischismus etc.“¹⁶. Lässt man die Höhlenmalerei der Vorzeit außer Acht, in welcher Bewegung und rhythmische Klänge miteinander verbunden wurden, reicht die synästhetische Idee, Musik mit bildlicher Bewegung zu vereinen, bis in die Neuzeit mit Künstlern wie Leonardo DaVinci, Giuseppe Arcimboldo, Athanasius Kirchner oder dem Schüler Isaac Newtons, Louis-Bertrand Castel zurück.¹⁷ Eng mit der Idee der Sichtbarmachung von Musik verbunden sind seit der Moderne auch multimediale Konzeptkünstler*innen der 1950er Jahre wie David Tudor oder Mary Ellen Bute, die mittels Computertechnologie Musik in Graphik transferierten. „Much of the experimentation in electronic and computer music was directly related to the rise of minimalism and automated compositional structures.“¹⁸ Für die Forschung über das Musikvideo ist es jedoch entscheidend, den Ursprung dieser Entwicklung nachzuvollziehen, um eine grobe Einordnung in die Kulturgeschichte vornehmen zu können.

Da die Herangehensweise sowohl von den Künstler*innen der Renaissance als auch den Konzeptkünstler*innen Tudor und Bute jedoch lediglich ein Merkmal des Musikvideos behandeln, nämlich die Simultaneität von Bewegungen in Farben, Formen und Musik, ist es zielführender, den Fokus speziell auf das abstrakte Kino der 1920er Jahre zu legen, um eine mögliche Genese des Musikvideos auszumachen. Denn die in diesen Jahren erprobten Techniken und Ästhetiken werden in den 1960ern hauptsächlich im Avantgardefilm aufgegriffen und bilden mit Videokünstler*innen wie Nam June Paik oder Regisseur*innen wie Bruce Conner oder Kenneth Anger die ideologischen Vorläufer der Musikvideos. Die zunächst dem Massengeschmack nicht entsprechenden Kurz- und Experimentalfilme dieser

¹⁵ Vgl. Peverini, Paolo: The Aesthetics of Music Videos. An Open Debate. In: Keazor, Henry; Wübbena Thorsten [Hrsg.]: Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video. Bielefeld: Transcript, 2010, S. 136-153, hier: S. 141.

¹⁶ Weibel, Peter: Von der visuellen Musik zum Musikvideo. In: Bódy, Veruschka; Weibel, Peter [Hrsg.]: Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Köln: DuMont, 1987, S. 53-163, hier: S. 54.

¹⁷ Vgl. Keazor, Henry; Wübbena, Thorsten: Video thrills the Radio Star. a.a.O., S. 59.

¹⁸ London, Barbara: Looking at Music. In: Keazor, Henry; Wübbena Thorsten [Hrsg.]: Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video. Bielefeld: Transcript, 2010, S. 59-65, hier: S. 59.

Zeit werden schließlich mit der Etablierung des Musiksenders MTV auch für den größeren Markt interessant und zeichnen so für die Ästhetik der Clips mitverantwortlich. Musikvideos sind somit Ausdruck und evolutionärer Höhepunkt des synästhetischen Ideals vom Gleichklang von Bild und Ton. Auf technischer Ebene ist die Entwicklung von Apparaten, die ihren Fokus auf die Kürze legen und somit einer Clip-Ästhetik zuträglich sind, relevant, um das Musikvideo in seiner Gänze zu verstehen. Diese technischen Geräte, deren medientechnische Struktur für die Entwicklung des Musikvideos unersetzlich sind, stellen zunächst die Soundies, dann die Scopitones und schlussendlich die Videoapparate dar.

Grundsätzlich sollte an dieser Stelle festgehalten werden, dass der Versuch einer Definition von Musikvideos vor dem Problem steht, was nun unter einem ebensolchen verstanden wird. Legt man sich auf die reine Gesamtwirkung von Musik, Bild und Bewegung fest, wird eben nur ein Merkmal des Musikvideos beschrieben, das sich von einer Opern-, Musical- oder Varietéaufführung an sich nicht unterscheidet – lediglich die Verfügbarkeit ist emanzipiert.

„Lässt man rein dokumentarische Aufzeichnungen von Konzerten oder Aufführungen nicht als solche gelten, sondern wird als Kriterium eine gewisse Manipulation des Gezeigten (durch technische Eingriffe wie Zeitlupe oder die Montage anderweitigen Materials) in Anschlag gebracht, so kommt hinzu, dass sich Aufführungen und Video auch insofern voneinander unterscheiden, als die zeitliche und räumliche Kontinuität des Gezeigten im Fall des Clips schon auf der visuellen Ebene durchbrochen wird.“¹⁹

Dabei kommt es zu einer Verschiebung der visuellen sowie der akustischen Ebene: verlaufen Bild und Musik in einem Konzert (oder dessen technischer Reproduktion) synchron einer kausalen Logik folgend, wird im Musikvideo dieses Verhältnis durch Montage – das heißt durch Verwendung von Zeitlupe oder -raffer, durch Splitscreen oder Zwischenschnitte mit anderen filmischen Elementen – aufgebrochen.²⁰ Demnach muss eine Analyse von Musikvideos sowohl auf film- als auch auf medientheoretische Ansätze zurückgreifen. „By applying the methods of Film Studies we can reach solid theoretical grounds, and we can discover connecting – or contrasting – points between these the two types of audio-video

¹⁹ Keazor, Henry; Wübbena, Thorsten: Video thrills the Radio Star. a.a.O., S. 60.

²⁰ Vgl. ebd.

languages, i.e. the film and the music video.“²¹ Kunst- sowie filmtheoretische Texte können somit für eine wissenschaftliche Betrachtung von Musikvideos sehr ertragreich sein.

Am besten eignet sich daher die allgemeinere Definition, die Musikvideos als „in der Regel drei- bis fünfminütige Videofilme [klassifiziert], in denen ein Musikstück (Pop- und Rockmusik in allen Spielarten) von einem[*r] Solointerpreten [*in] oder einer Gruppe in Verbindung mit unterschiedlichen visuellen Elementen präsentiert wird.“²² Im Folgenden soll das Musikvideo in seinem kulturellen Kontext situiert und schließlich auf seine Repräsentationspolitik in Bezug auf die Visualisierung *kulturell Anderer* untersucht werden. Als Grundlage dafür wird unter anderem der Text *Dancing Queen & Ghetto Rapper* von Christiane Schoch herangezogen, wobei die Funktion des Musikvideos innerhalb der Metal-Szene mitbedacht werden soll.

2.1. Kulturelle Bedeutung des Musikvideos

Durch seinen in der Zwischenzeit alltäglich gewordenen Konsum, die damit einhergehende Omnipräsenz sowie durch die besondere Wirkmacht auf Heranwachsende ist das Musikvideo als eines der wichtigsten Phänomene der Popkultur anzusehen. Neben internationalen Sportveranstaltungen oder Nachrichtensendungen kann dieses Medium als eines der letzten Bollwerke des Fernsehens (zumindest bis in die 2010er Jahre) verstanden werden. Aus diesem Grund wird im medientheoretischen Kontext der Begriff der Masse relevant. Denn mit der Institutionalisierung von Musikvideos wird ein massenhaftes Bedürfnis nach Bildern entwickelt, das anschließend von der Industrie selbst wieder gestillt wird – eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch für den Film respektive das Kino ausmachen. „Durch die Produktion von Kameras und Recordern für den Amateurbereich entwickelten sich neue Formen des Umgangs mit bewegten Bildern.“²³ Durch diese Bilderflut und die damit verbundene Möglichkeit für Bands ohne Budget, Musikvideos zu produzieren, steigt die Zahl der Musikvideos enorm an. Dabei trägt MTV maßgeblich zu einer gewissen Kanonisierung einiger Clips bei, was durchaus kritisch zu hinterfragen ist, wie Veruschka Bódy früh feststellt.

²¹ Gabrielli, Giulia: An Analysis of the Relation between Music and Image. The Contribution of Michel Gondry. In: Keazor, Henry; Wübbena, Thorsten [Hrsg.]: *Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video*. Bielefeld: Transcript, 2010, S.89-109, hier: S. 89.

²² Schmidt, Axel; Neumann-Braun, Klaus; Autenrieth, Ulla: *Viva MTV! Reloaded*. Baden-Baden: Nomos, 2009, S.12

²³ Adelmann, Ralf; Hoffmann, Hilde; Nohr, Rolf F. [Hrsg.]: *Rec. Video als mediales Phänomen*. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 2002, S. 5.

Die Videokünstlerin und Autorin versteht den Videoclip zwar als „eines der wichtigsten Medien in Kommunikation und Kunst [und somit] als ein hervorragendes Barometer unserer Zeit“²⁴, hebt jedoch die Uniformität, die dem Musikvideo – oder in ihren Worten dem „Fertigware Clip“²⁵ zu Grunde zu liegen scheint, in besonderem Maße hervor. Denn die im Videoclip verwendeten Stilmittel seien immer dieselben, da die angewandte Zeichensprache einem bestimmten Code unterliege, um die einzelnen Zusehenden in eine homogene *Zuschauermasse* zu transformieren.²⁶ Durch das Evozieren von Konsumgewohnheiten und die Assimilation der Inhalte finde eine Verarmung respektive Vereinheitlichung der Sprache, Kleidung, performative Gestik und bestimmter Vorlieben statt, die sich in der Entwicklung des Musikvideoclips darstellen ließen. Diese allumfassende Vereinheitlichung wird auch der Rock-Kultur vorgeworfen, was durch den stetigen Rekurs seiner Stilmittel auf seine mächtige Rolle innerhalb der westlichen Kulturpraktik verweist. „When you heard rock, you saw it as well, whether live, or in films, or on television, or on record sleeves. And when you listened, you were also seeing the performers and other fans. You were seeing styles of clothing, make-up and hairstyles, images of the sexual body and the body dancing.“²⁷ Den formierenden Charakter haben sowohl das Fernsehen als auch der Rock gemein.

Nicht zufällig erscheint hier die Nähe von Musikvideos zum kommerziellen Mainstream. Indem der Videoclip mitsamt der populären Musik als Massenphänomen betrachtet wird, ist seine ästhetische und künstlerische Funktion eng an kommerzielle Bedingungen gebunden. „Für die Musikindustrie ist dies eine glückliche Symbiose. Sie macht für ihre Produkte eine solche Art von Werbung, die selbst Produktwert hat und gekauft werden kann. Sie wirbt mit einem Produkt für das andere und verschleiert so den Werbecharakter.“²⁸ Viele Musikvideoregisseure produzieren Image- und Werbefilme für Mode-, Zigaretten- oder Automarken, wobei Oskar Fischinger ein markantes Beispiel für diese wechselseitige Beziehung von Kommerz und Kunst darstellt. Somit bilden Musikvideos die „Experimentierstation der kommerziellen Kunst“²⁹. Dies lässt sich auch anhand des 2016 erschienen Albums *HARDWIRED...TO SELFDESTRUCT* von Metallica darlegen, da hier

²⁴ Bódy, Veruschka: Eine kleine Cliptomathie. In: Bódy, Veruschka; Weibel, Peter [Hrsg.]: *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*. Köln: DuMont, 1987, S. 12-16, hier: S. 13.

²⁵ Ebd., hier: S. 14.

²⁶ Vgl. Ebd., hier: S. 13.

²⁷ Grossberg, Lawrence: *The Media Economy of Rock Culture. Cinema, Post-Modernity and Authenticity*. In: Frith, Simon; Goodwin, Andrew; Grossberg, Lawrence [Hrsg.]: *Sound and Vision. The Music Video Reader*. London; New York: Routledge, 1993, S. 159-179, hier: S. 161.

²⁸ Busse, Tanja: *Mythos in Musikvideos. Weltbilder und Inhalte von MTV und VIVA*. Münster: Lit, 1996, S. 4.

²⁹ Weibel, Peter: *Von der visuellen Musik zum Musikvideo*. a.a.O., hier: S. 161.

sowohl für die Gestaltung des Covers als auch für einzelne Musikvideos das Regie-Duo Herring&Herring engagiert wurde, das vornehmlich durch Mode- und Werbeproduktionen Bekanntheit erlangt hat.

Interessant daran ist, dass sich dieser ‚Massenware Clip‘ aus der eher marginalen Avantgardefilm-Ästhetik heraus entwickelt hat, was die kulturelle Bedeutung der Musikvideos markiert. „Neben der S[cience]F[iction]-Filmindustrie ist es heute die Musikvideo-Industrie, die von Avantgardefilm und der Videokunst lebt [...] [denn sie] sind die direkte Fortsetzung bestimmter ästhetischer Strategien der Vergangenheit“³⁰. Um diese Bedeutung der Videoclips fassbar zu machen, ist es zunächst also wichtig, den kulturellen Kontext, aus welchem dieses Medium hervorgegangen ist, zu verstehen.

2.1.1. Musikvideo und Kunst

Musikvideos erhalten ihre kulturelle Signifikanz vor allem insofern durch ihre eigene Geschichte, als sie in einer kulturhistorischen Tradition stehen und so Teil eines komplexen Beziehungsnetzes werden: „its relations to reality, experience and subjectivity (ideology), its place in everyday life, the ways it is ‘plugged into’ the material, social and cultural world“³¹. Aufgrund der Verwendung bereits bekannter ikonografischer Darstellungsweisen zum Zweck der einfachen Verständlichkeit erfahren Musikvideos eine weite Verbreitung. So lassen sich innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses über die Beziehung zwischen Kunst und Videoclip Strömungen ausmachen, die dem Musikvideo ‚kulturellen Kannibalismus‘ im postmodernen Sinn vorwerfen³² und somit als popkulturelles Massenphänomen dem elitären Verständnis hoher Kunst gegenüberstellen. Demgegenüber sehen andere Autor*innen im Musikvideo mehr als eine negativ konnotierte ‚Zweitverwertungsmaschine‘, da auch jene als ‚high‘ bezeichnete Kunst stets Kunst über Kunst ist und sich seit den letzten 100 Jahren zunehmend auf früher als außerkünstlerisch und somit als ‚low‘ erachtete Medien bezieht (wie beispielsweise der Maler Hans Richter Fotografie als Ausgangspunkt seiner Gemälde versteht).³³

Als Ausdruck einer kulturellen Praxis ist das Musikvideo somit historisch, intertextuell und intermedial mit anderen Kulturformen wie dem Film, der Malerei und der Musik verbunden.

³⁰ Ebd., hier: S. 122f.

³¹ Grossberg, Lawrence: *The Media Economy of Rock Culture*. a.a.O., hier: S. 159.

³² Vgl. Goodwin, Andrew: *Fatal Distraction. MTV Meets Postmodern Theory*. In: Frith, Simon; Goodwin, Andrew; Grossberg, Lawrence [Hrsg.]: *Sound and Vision. The Music Video Reader*. London; New York: Routledge, 1993, S. 37-56, hier: S. 37.

³³ Vgl. Keazor, Henry; Wübbena, Thorsten: *Video thrills the Radio Star*. a.a.O., S. 329.

Außerdem ist es in einem gemeinsamen sozialen Kontext zu verorten und geht damit weit über das reine Zitieren vorangegangener Kunstwerke hinaus. Schon durch die Bedeutung des Namens ‚Musikvideo‘ (= ‚ich sehe Musik‘) wird auf die Kombination von Musik und dem Visuellen hingewiesen und referiert in weiterer Folge auf den Begriff der optischen Musik.

„Die ersten abstrakten, handgemachten Filme stammen von den italienischen Brüdern Arnaldo Ginna und Bruno Corra, die seit 1908, noch vor Kandinsky, abstrakt malten und 1910 mit primitiven Farbgeräten experimentieren. Durch die Theosophie zur Farbmusik angeregt, entdeckten sie bald, dass das Zelluloid das geeignetere Medium sei, ihre Vorstellung einer rein bewegten Malerei und einer ‚chromatischen Musik‘ (Arnaldo Ginna, *Musica chromatica*, 1912) zu verwirklichen.“³⁴

Nach diesen ersten Simultaneitätsversuchen erweitern die Kunstschaaffenden Sonia Delaunay-Terk und Robert Delaunay mit Hilfe des Dichters Guillaume Apollinaire und ihrem 1912 begründeten *Orphismus*³⁵ die Idee der Synästhesie respektive des Simultaneismus. Diese zeitgleichen Strömungen sind dabei Ausdruck einer sich verändernden Welterfahrung einerseits, die durch Globalität und einer Verkürzung der Raum-Zeit-Achse geprägt ist, und künstlerisches Prinzip andererseits. „Werke und Diskussionen nehmen dabei auf ein breites Spektrum medientechnischer Auswirkungen Bezug, die alle zu einer Aufhebung von Grenzen der Raum-Zeit-Wahrnehmung führen: Der Funk erzeugt eine globale Synchronität durch simultane Ausstrahlung an weltweite Empfänger, der Film erlaubt die Montage verschiedener Zeiten und Orte [...]“³⁶ etc., wobei es in weiterer Folge um die physikalische Erkenntnis geht, dass „die Farben des sichtbaren Lichts und die Frequenzen der Funksignale nur verschiedene Wellenlängen des elektromagnetischen Spektrums“³⁷ darstellen. Funk- und Audiowellen werden in diesem Verständnis mit den Lichtwellen gleichgesetzt, wodurch es zu einer Harmonisierung der visuellen und auditiven Künste kommt.

Walther Ruttmanns nichtgegenständliche Filme *Lichtspiel Opus I*³⁸ bis *Opus IV*³⁹ markieren die ersten bekannten Beispiele einer optischen Musik. Doch mit seinem siebenminütigen

³⁴ Weibel, Peter: Von der visuellen Musik zum Musikvideo. a.a.O., hier: S. 73.

³⁵ Orphismus bezeichnet angelehnt an den Kubismus in der Kunsttheorie die Auflösung zeichnerischer Mittel vom Gegenständlichen in eine reine, auf Farbharmonie bezogene, Malerei. Dabei ist der Simultaneitätskontrast der Farben innerhalb des Kunstwerkes das wesentlichste Darstellungsmittel.

³⁶ Daniels, Dieter: Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet. München: C.H. Beck, 2002, S. 111.

³⁷ Ebd., S. 116.

³⁸ Lichtspiel Opus I. Regie: Walther Ruttmann, DE, 1921.

³⁹ Opus IV. Regie: Walther Ruttmann, DE, 1925.

Werk *In der Nacht*⁴⁰ drehte der deutsche Künstler einen Film, der durch seine Ästhetik „wie ein heutiger Videoclip wirkt“⁴¹. Dieser ist zum 75. Todestag Robert Schumanns 1931 entstanden und wird im Vorspann von Ruttman selbst als ‚eine musikalische Bildphantasie‘ bezeichnet.

„Die Gefahr eines solchen Filmes liegt nur darin, dass der freien Fantasie des Hörers Gewalt angetan wird, indem sie in eine eindeutige, ganz bestimmte Richtung gelenkt wird. Es bleibt aber anzuerkennen, dass die Bilder von Walt[h]er Ruttman fantasievoll, weiträumig erdacht sind und sich in gewisser Weise zu einer einheitlichen musikalisch-filmischen Bildfantasie verdichten.“⁴²

Nach dem Vorspann, der mit einem Schumann-Zitat endet, das mit einer Klavierpartitur unterlegt wird, blendet Ruttman auf die Klavierspielerin Nina Hamson auf, die ihre Hände in ihrem Schoß liegen hat.⁴³ Im nächsten Schnitt zeigt der Regisseur ein Gewässer im Mondschein. Beide Szenen können als filmische Einleitung gesehen werden, denn erst im nachfolgenden Schnitt beginnt Hamson das Stück aufzuführen.⁴⁴ Nun werden verschiedene Szenen der Natur gezeigt, wobei das Wasser hier zum Leitmotiv wird. Dabei passen sich der Schnitt und die Geschwindigkeit der Musik an und schaffen so eine Ästhetik, die später in Musikvideos verwendet wird. Das Fließen des Wassers und das Abprallen an den Steinen setzt Ruttman in jenen Stellen des Stückes ein, die sehr hektisch und schnell auf die Hörenden wirken, sodass die Zusehenden das Gefühl bekommen, sich im Sog des Wassers zu befinden. Hingegen werden in den langsameren, ruhigeren Passagen des Liedes die Klavierspielerin oder der Mond hinter den Wolken⁴⁵ gezeigt, was auf bildlicher Ebene dieser Entschleunigung entspricht, da kaum Bewegung stattfindet. Die Nähe von Bild und Ton wird zum Schluss des Filmes besonders markant, als Ruttman Wassertropfen zeigt, die im Gleichklang mit den Bassnoten auf dem ruhenden Gewässer auftreffen und sich in Wellen auflösen.⁴⁶

⁴⁰ In der Nacht. Regie: Walther Ruttmann, DE, 1931.

⁴¹ Weibel, Peter: Von der visuellen Musik zum Musikvideo. a.a.O., hier: S. 75.

⁴² Preußner, Eberhard: Neue Ton-Bild-Versuche. In: Melos, 11, 1931, hier: o.S.

⁴³ In der Nacht. a.a.O., hier: 01:10-01:12.

⁴⁴ Ebd., hier: 01:17.

⁴⁵ Ebd., hier: 04:24-04:32.

⁴⁶ Ebd., hier: 06:00-06:12.

Der Film *In der Nacht* kann durch seine filmästhetische Gestaltung als eine der geistigen Mütter des Musikvideos gesehen werden. Neben Walther Ruttmann, der sich in der Zeit des Nationalsozialismus mit Leni Riefenstahl der filmischen NS-Propaganda verschrieb, Viking Eggeling und Oskar Fischinger, deren Ansätze von direkt auf den Filmstreifen gemalten Formen als Ausdruck der ‚bewegten Malerei‘ bis hin zu abstrakten grafischen Filmen reichen, gilt der 1924 gezeigte Film *Entr’acte*⁴⁷ von René Clair als wichtiger Wegbereiter für die Musikvideo-Ästhetik. „Wegen seiner raschen, scheinbar alogischen Montage von unzusammenhängenden Einstellungen, wegen seiner extremen Kamerawinkel von oben und unten, wegen seiner Überblendungen und surrealen Effekte und Schnitte, wegen seines schnellen Rhythmus“ hatte dieser Film enormen Einfluss auf die Videoclip-Manie und Werbung.“⁴⁸ Im weiteren Verlauf der Experimentalfilmgeschichte wird somit diese Filmtechnik kanonisiert und findet in den Avantgardefilmen der 1960er durch Künstler*innen wie Kenneth Anger und Bruce Conner weite Verbreitung. Während Anger mit seinem Film *Scorpio Rising*⁴⁹ durch das Zeigen einer urbanen Jugendkultur des Rock’n’Roll inhaltlich den Weg für Rockvideos ebnet, kann Conners *Breakaway*⁵⁰ auf technischer Ebene als Vorbild für Musikvideos angesehen werden.

Wichtig für die grundsätzliche Idee des Musikvideos ist der Rückgriff auf bereits vorhandenes Material, nicht nur in Bezug auf die Produktionskette (der Song muss vor dem Musikvideo produziert werden), sondern auch ikonografisch Bekanntes sowie Bilder, die sich im kollektiven Gedächtnis manifestiert haben, werden als Found-Footage gerne in Musikvideos verwendet.

„Mit Bruce Conner, der als Maler und Bildhauer schon in den 50er Jahren bekannt war, wurde das experimentelle Kino direkt zum Videoclip. [...] Conners zweiter Film *Cosmic Ray*⁵¹ (1960) kann schon als echter Vorläufer eines Videoclips gelten: Hier setzt er einen visuellen Kontrapunkt zu Ray Charles‘ *One More Time*, indem er rasche Schnittfolgen von Aktaufnahmen mit Wochenschaukriegsszenen, alten Fernsehreklamen, Mickey-Mouse-

⁴⁷ *Entr’acte*. Regie: René Clair, FR, 1924.

⁴⁸ Weibel, Peter: Von der visuellen Musik zum Musikvideo. a.a.O., hier: S. 80f.

⁴⁹ *Scorpio Rising*. Regie: Kenneth Anger, USA, 1963.

⁵⁰ *Breakaway*. Regie: Bruce Conner, USA, 1967.

⁵¹ *Cosmic Ray*. Regie: Bruce Conner, USA, 1960.

Zeichentricksequenzen und abstrakten Mustern aus Karnevals- und Feuerwerksszenen kombiniert.“⁵²

Das Musikvideo tritt dabei zusätzlich zum Kino als Ausdruck der Kulturpraktik auf, wobei sich Entwicklungsparallelen zwischen dem (Spiel-)Film und dem Musikvideo ausmachen lassen, da sich beide Medienformen von einem rein illustrativ-demonstrativen zu einem narrativen Medium ausgebildet haben. Waren sie zunächst dazu da, technische Neuerungen und Möglichkeiten zu zeigen, entwickelte sich daraus rasch das Bedürfnis nach Erzählung, was dazu führt, dass Musikvideos sich vermehrt filmischer Formensprache bedienen und der Film im Gegenzug auf im Musikvideo bereits erprobte Mittel zurückgreift. Oder mit anderen Worten: „Avantgarde-Errungenschaften werden plötzlich für die Industrie interessant, aber umgekehrt wird auch die Industrie avantgardistischer.“⁵³ Dies wird in erster Linie an der experimentellen Erzähl- und Filmtechnik deutlich, die Regisseur*innen dieser Zeit mit Filmen wie *Easy Rider*⁵⁴ oder *Midnight Cowboy*⁵⁵ etablieren.

Auch in der zeitgenössischen Musikvideo-Produktion ist der Bezug zur Kunst nach wie vor bedeutend, wobei der von Theodor W. Adorno geprägte Begriff der Pastiche in wissenschaftlichen Abhandlungen über Musikvideos immer häufiger zu finden ist. Im Gegensatz zur Parodie meint dieser die Offenlegung der Virtuosität des/der Praktizierenden.⁵⁶ Mit anderen Worten beschreibt Pastiche hier eine Imitation eines Werkes jeglicher Gattung mit künstlerischen Mitteln. So handelt es sich bei *Closer*⁵⁷ von Mark Romanek für die Industrial-Metal-Band Nine Inch Nails um ein Beispiel einer Imitation doppelter Stufe.

„W]hile its style harkens back to primitive cinema, it makes that return via the more immediate stylistic referent of the photography of Joel-Peter Witkin, an artist who became known in the 1980s for his (pastiche) re-creations of early medical photography, specifically

⁵² Moritz, William: Der Traum von der Farbmusik. In: Bódy, Veruschka; Weibel, Peter [Hrsg.]: Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Köln: DuMont, 1987, S.17-52, hier: S. 46f.

⁵³ Weibel, Peter: Von der visuellen Musik zum Musikvideo. a.a.O., S. 125f.

⁵⁴ *Easy Rider*. Regie: Dennis Hopper, USA, 1969.

⁵⁵ *Midnight Cowboy*. Regie: John Schlesinger, USA, 1969.

⁵⁶ Vgl. Beebe, Roger: Paradoxes of Pastiche. Spike Jonze, Hype Williams and the Race of the Postmodern Author. In: Beebe, Roger; Middleton, Jason [Hrsg.]: Medium Cool. Music Video from Soundies to Cellphones. Durham, NC [u.a.]: Duke University Press, 2007, S. 303-328., hier: S. 305.

⁵⁷ *Nine Inch Nails – Closer*. Regie: Mark Romanek, USA, 1994.

the early photographic representation of aberrant bodies (midgets, hermaphrodites, amputees, etc.).“⁵⁸

Diese Form von Zitation bedarf eines angeeigneten kulturellen Wissens, wodurch sich Romanek als Teil einer Elite, die über ebenjenes Wissen verfügt, positioniert. Für Maureen Turim impliziert Pastiche jedoch eine negative Bewertung im Sinne fehlenden kreativen Einfallsreichtums und mangelnder Integrität.⁵⁹ Im vorliegenden Abschnitt soll dieser Begriff jedoch entdämonisiert und als intertextuelle Zitation verstanden werden. Durch die Betonung der Pastiche innerhalb der Musikvideo-Produktion entstanden neue narrative Formen, in denen sich die Videoclip-Regisseure*innen emanzipieren konnten. Diese Entwicklung von einem Medium, dessen Regisseur*innen in der ersten Phase MTVs unbekannt blieben, hin zu einem autor*innenbasierten audio-visuellen Werk lässt sich verstärkt ab der Mitte der 1990er Jahren beobachten. „With the inclusion of this information that for so long had seemed inessential, MTV allowed for [...] the development of the music video as an auteurist medium.“⁶⁰ Mit der Einführung des Autor*innenbegriffes erfährt das Musikvideo eine weitere Entwicklung hin zu einem künstlerischen Medium.

Zusammenfassend kann demnach gesagt werden, dass das Musikvideo eine genuin neue postmoderne Kunstform⁶¹ darstellt, die in Wechselbeziehung mit anderen Künsten wie etwa Film, Malerei und Videokunst steht und sich als solches emanzipiert hat. Sich im Besonderen aus den ästhetischen und technischen Errungenschaften des Experimentalfilms und anderen kunsthistorischen Strömungen entwickelnd, erhält das Musikvideo so seine kulturelle Bedeutung, die nicht dem popkulturellen Verständnis entspricht. Nichtsdestoweniger ist der Musikclip nicht ohne jenes Distributionsmedium zu denken, das seine ästhetischen Funktionen zunehmend bestimmt, nämlich das Fernsehen.

2.1.2. Musikvideo und Fernsehen

Der Aspekt der Synthese von Bild und Musik greift auch auf eine andere Form der Distribution zurück, die sich unter anderem auch in den Soundies und Scopitones (ein

⁵⁸ Beebe, Roger: *Paradoxes of Pastiche*. a.a.O., hier: S. 311

⁵⁹ Vgl. Turim, Maureen: *Art/Music/Video.com*. In: Beebe, Roger; Middleton, Jason [Hrsg.]: *Medium Cool. Music Video from Soundies to Cellphones*. Durham, NC [u.a.]: Duke University Press, 2007, S. 83-110, hier: S. 84.

⁶⁰ Beebe, Roger: *Paradoxes of Pastiche*. a.a.O., hier: S. 308.

⁶¹ Vgl. Busse, Tanja: *Mythos in Musikvideos*. a.a.O., S. 6.

Neologismus aus ‚scope-a-tone‘, was mit ‚zeig einen Ton‘ übersetzt werden kann und so auf die kunsttheoretische Debatte der Synästhesie verweist) der 1940er und 60er ausdrückt.⁶² Jene Apparate bilden die technische Grundlage für das heutige Verständnis von Musikvideos, da sie sowohl in der Distributionsform als auch in ihrer Organisationsstruktur dem Musikfernsehen in Grundzügen entsprechen. Jedoch mit der Ausnahme, dass sich diese kurzfilmbasierten Jukeboxen an öffentlichen Orten und nicht etwa in privaten Wohnräumen befanden und keine Programmstruktur im herkömmlichen Sinn zu finden war. Interessant dabei ist, dass in Zeiten von Smartphones und portablen Videodevices an ebenjene Distributionsmedien angeknüpft wird, wodurch der private Raum wieder eine Öffentlichkeit erfährt. Die Nähe sowohl zu den Soundies als auch zu den Scopitones betont insbesondere den Werbecharakter der Musikvideos, da in diesen vornehmlich Hollywoodfilme vermarktet wurden. „Bei den Soundies handelte es sich um kurze, ca. dreiminütige Schwarzweiß-Filme im 16mm-Format, die in einer 1939 von der Firma Mills Novelty Company (Chicago) entwickelten Panoram Visual Jukebox gegen das Entgelt von 10 Cent angeschaut werden konnten.“⁶³ Diese zeigten zeitgenössische, hauptsächlich in Hollywood produzierte Kurzfilme und Konzertaufnahmen von Musiker*innen wie Duke Ellington oder Louis Armstrong. Die Distribution dieser verschiedenen musikalischen Stile (Soundies hatten eine Bandbreite von Big-Band-Swing über Country respektive Western sowie Hillbilly-Acts bis hin zu romantischen Balladen und exotischen Jazz-Stücken) diente der Zurschaustellung einer gewissen Diversität, die sich der kulturhistorischen Tradition der Kaiserpanoramas im Sinne der Exotisierung von Bildinhalten verschrieben hat. „It became common practice, for example, to include an African American number in the eighth position on the reel.“⁶⁴ Jene Filme von People-of-Color konnten sogar in einer eigenen Kategorie an Verleihende verkauft werden. Als Vorläufer der heutigen Musikvideos lassen sich Soundies aufgrund ihrer visuellen Struktur verstehen, die nur durch die Musik, die zuvor schon produziert wurde, bestimmt ist.⁶⁵ Die Bilder hatten hier nur eine untergeordnete, meist rein illustrative Funktion.

Die technische Weiterentwicklung der Soundies sind die französischen Scopitones, die nun auch Farbfilme zeigten und den Betrachtenden die Möglichkeit boten, zwischen den einzelnen

⁶² Vgl. Schmidt, Axel; Neumann-Braun, Klaus; Autenrieth, Ulla: Viva MTV! a.a.O., S. 12.

⁶³ Keazor, Henry; Wübbena, Thorsten: Video thrills the Radio Star. a.a.O., S. 61.

⁶⁴ Herzog, Amy: Illustrating Music. The Impossible Embodiments of the Jukebox Film. In: Beebe, Roger; Middleton, Jason [Hrsg.]: Medium Cool. Music Video from Soundies to Cellphones. Durham, NC [u.a.]: Duke University Press, 2007, S. 30-58, hier: S. 35.

⁶⁵ Vgl. Ebd., hier: S. 36.

verfügbaren Clips auszuwählen. Diese zunächst in Frankreich, später aber in den USA produzierten Filme gaben anfänglich französische Künstler*innen wie Serge Gainsbourg oder Brigitte Bardot, im weiteren Verlauf aber vermehrt US-amerikanische Stars wie Debbie Reynolds oder Nancy Sinatra wieder. Mit Ende der 1960er Jahre gingen die Umsätze dieser Scopitones rapide zurück, was zum einen an den relativ hohen Kosten, dem schlechten Platzieren dieser Apparate an öffentlichen Orten und dem Aufkommen des Fernsehens lag. Zum anderen waren einzelne Hersteller und Vertreiber in illegalen Aktionen verstrickt, wodurch die Herstellerfirma Mills Novelty 1969 den Betrieb einstellte und die übriggebliebenen Geräte in Pornokinos oder in diversen Institutionen zur Präsentation von Informationsfilmen für Besuchende aufstellte.⁶⁶ Der Bedeutung dieser Filme für Musikvideos tut dies jedoch keinen Abbruch, da einzelne Sender zu Beginn der 1980er Jahre jene Kurzfilme in ihre Programmstruktur integrierten. Die Ähnlichkeiten zwischen Scopitone-Filmen und Videoclips sind dabei nicht nur auf den Werbezweck beschränkt und bieten Regisseur*innen die Möglichkeit, Erfahrung in der Filmproduktion zu sammeln, sondern zeigen sich auch anhand der Ästhetik (mit dem Ziel, möglichst viele Sinnesreize durch schnelle Schnitte zu evozieren) sowie am möglichst kurz und billig gehaltenen Herstellungsprozess. „Die Kurzfilme der 60er Jahre wurden erst auf 35mm-Material gedreht und dann auf 16mm umkopiert, darin den heutigen Musikclips vergleichbar, die ebenfalls überwiegend erst auf 35mm-Material aufgenommen und dann erst auf Videoband überspielt werden.“⁶⁷ In der zeitgenössischen Musikvideo-Produktion wird mittlerweile verstärkt auf digitales Format zurückgegriffen, wodurch der Produktionsprozess beschleunigt wird.

An der Schnittstelle zwischen Musikvideo und Scopitone-Film kann das Musikvideo zu *Space Oddity*⁶⁸ von David Bowie angesetzt werden. „The five-minute video, made in 1972 [...] for the track’s US release, opens and closes with what appear to be abstract waveform signals and extraterrestrial sounds of static; in between, a very young and colorfully lit Bowie is seen in close-up. [...] [T]he clip would have been shown in theaters or possibly on ‘Scopitone’ apparatuses.“⁶⁹ Ein wesentlicher Indikator dafür ist, dass dieser Clip ursprünglich auf 16mm Film gedreht wurde – ebenjene Einheit, die auch für die visuellen Jukeboxen verwendet wurde. Zudem orientiert sich die ausgefallene Ästhetik des Clips einerseits an der Zielsetzung,

⁶⁶ Vgl. Keazor, Henry; Wübbena, Thorsten: Video thrills the Radio Star. a.a.O., S. 62f.

⁶⁷ Ebd., S. 63.

⁶⁸ Space Oddity – David Bowie. Regie: Mick Rock, USA, 1972.

⁶⁹ London, Barbara: Looking at Music. a.a.O., hier: S. 62f.

das Publikum zu fesseln, um so den Absatz des Songs zu steigern. Andererseits werden hier visuelle Elemente verwendet, die aus der Tradition des Avantgardefilms kommen.

Wie zuvor angedeutet, ist das Musikvideo auch ein Experimentierfeld auch für Regisseur*innen: War es zu Scopitone-Zeiten noch Francis Ford Coppola, der sich einen Namen mit jenen Kurzfilmen gemacht hat, zählen heute Michael Bay, David Fincher, Michel Gondry oder Spike Jonze zu jenen Regisseuren, die mit Commercials und Musikvideos begonnen und sich bis in den Spielfilm hochgearbeitet haben. Zum anderen werden in dieser Gattung schon zu Beginn neue Stilmittel erprobt, – dies gilt speziell für Montagetechniken sowie experimentelle Narrative – die später in Hollywoodfilmen Anwendung finden. Dabei ist die Wechselbeziehung zwischen Spielfilm und Musikvideo weitaus komplexer, denn in „Zeiten, wo die Musikindustrie zunehmend weniger Geld in Videos investiert und bereits vom Ende dieser Gattung gemunkelt wird, [drängen] die mit Clips zu Lohn, Brot und Berühmtheit gelangten Regisseure zunehmend in das ‚große Kino‘, um sich dort neue Arbeitsmöglichkeiten zu sichern“⁷⁰. Somit sind nicht nur ästhetische, sondern hauptsächlich ökonomische Hintergründe für diesen Austausch auszumachen.

Wird die Genese des Musikclips in der wissenschaftlicher Literatur behandelt, so wird zunächst auf seine Kürze und seine Distributionsform – das Fernsehen – verwiesen, die sich nicht ohne die technischen Entwicklungen im Medienbereich erklären lassen. Zunächst ist die Verfügbarkeit technischer Apparate wie den Videorecordern erwähnenswert, da wegen der relativ geringen Kosten jede*r zu seinem eigenen Regisseur/zu seiner eigenen Regisseurin werden konnte. „The arrival of portable video gear meant that artists as well as garage bands with homegrown agendas were equipped to play with image and sound – and the dream of democratic and total media distribution as well. Yet this anarchic enterprise simultaneously paralleled the rise of the short-format music video as a promotional tool for musicians and record labels.“⁷¹ Speziell in den 1990er Jahren entwickelte sich das Videoband zu einem wichtigen audiovisuellen Medium, auch in Bezug auf die Ästhetik der Musikvideos. Ausgehend von den beispielhaften Clips 1979⁷² der Smashing Pumpkins und *Praise You*⁷³ von Fatboy Slim erreicht die Videoästhetik mit dem US-amerikanischen Low-Budget Kinofilm *The Blair Witch Project*⁷⁴ ihren Höhepunkt. Als eine Art Hommage an diese

⁷⁰ Keazor, Henry; Wübbena, Thorsten: Video thrills the Radio Star. a.a.O., S. 251.

⁷¹ London, Barbara: Looking at Music. a.a.O., hier: S. 61.

⁷² The Smashing Pumpkins – 1979. Regie: Jonathan Dayton und Valerie Faris, USA, 1996.

⁷³ Fatboy Slim – Praise You. Regie: Spike Jonze und Roman Coppola, UK, 1999.

⁷⁴ Blair Witch Project. The Blair Witch Project. Regie: Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, USA 1999.

Videoästhetik, die in erster Linie auf das Amateurhafte als Kontrollverlust über die Technik referiert, lässt sich das Musikvideo der deutschen Metalband Callejon zu ihrem 2015 veröffentlichten Song *Ich lehne leidenschaftlich ab*⁷⁵ verstehen. Dieser Kontrollverlust zeichnet sich zum einen durch zu schnelle Kameranäherungen, schlechte Bildqualität respektive unscharfe Bilder sowie einen auf den Boden gerichteten Kamerawinkel und zum anderen durch die spür- und sichtbare Nähe der Kamera zum Geschehen aus.⁷⁶ Als Setting des Clips wurde ein Schrottplatz gewählt, der der Band als Ort der Performance dient. Durch das Bildrauschen wird auf die Technik hinter den Bildern referiert, da durch das Abspielen, Zurück- und Vorspulen jene Spuren am Videoband selbst sichtbar werden. Angelehnt an den aggressiven Grundton des Songtextes, wird jene exzessive Gewalt durch Zerstören eines Fernsehgerätes⁷⁷, diverser Autos⁷⁸, oder anderem Schrott visualisiert. Dabei steigert sich die Destruktion im weiteren Verlauf des Clips bis diese sich im Zerschlagen der eigenen Instrumente als Höhe- und gleichzeitigen Endpunkt auflöst.⁷⁹

Das Verhältnis zwischen Musikvideo und Fernsehen ist auf technischer Ebene präfiguriert. „Das Video ist ein Apparat, der mit der Absicht hergestellt wurde, dem Fernsehen zu dienen. Es soll auszustrahlende Programme auf einem Band vorprogrammieren, sodass eine Zensur der Ausstrahlung im Vorhinein möglich ist und dadurch Überraschungen beim Ausstrahlen ausgeschaltet werden.“⁸⁰ Durch die Ausweitung von TV-Programmplätzen in Folge der Einführung des Kabelfernsehens wurde der Bedarf an Inhalten geschaffen, welcher unter anderem mittels MTV gestillt wurde. Hinzu kommt der Absatzrückgang der Musikindustrie Ende der 1970er Jahre. „Durch das Zusammenwirken dieser beiden Interessen von Seiten der Kabelnetzbetreiber und der Musikindustrie wurde der populäre Musikmarkt auf der visuellen Ebene des Fernsehens kommerziell erschlossen.“⁸¹ Hierbei muss jedoch gesagt werden, dass der Einfluss des Fernsehens auf das Musikvideo bezüglich seiner ästhetisch-künstlerischen Ausrichtung oft überschätzt wird, da dieses sich durch Imagegestaltung, dosierter Rätselhaftigkeit und der Schaffung einer artifiziellen Gegenwelt zu einem selbständigen

⁷⁵ Callejon – Ich lehne leidenschaftlich ab. Regie: Bastian Sobtzick, GER, 2015 URL: <https://www.youtube.com/watch?v=74ZzRZx0Acw>.

⁷⁶ Vgl. Fiske, John: Videotech. In: Adelman, Ralf; Hesse, Jan O.; Keilbach, Judith: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie. Geschichte. Analyse. Konstanz: UVK, 2001, S. 484-502, hier: S. 497.

⁷⁷ Callejon – Ich lehne leidenschaftlich ab. a.a.O., hier: 00:50-00:52.

⁷⁸ Ebd., hier: 01:16.

⁷⁹ Ebd., hier: 02:52-03:08.

⁸⁰ Flusser, Vilém: Kommunikologie. Frankfurt: Fischer, 1998, S. 196.

⁸¹ Schoch, Christina: Dancing Queen & Ghetto Rapper. a.a.O., S. 60.

Medium⁸² etabliert hat. Nichtsdestotrotz wird ebenjene massenmediale Art der Verbreitung in einen engen Zusammenhang mit der historischen Genese und Evolution des Musikvideos gebracht, weshalb es an dieser Stelle erforderlich ist, den Sender etwas genauer zu betrachten. MTV (kurz für Music Television) ist, auch wenn dieser seit Anfang der 2010er Jahre mit zunehmendem Bedeutungsverlust „im Sinne einer Veralltäglicung und Entdifferenzierung“⁸³ zu kämpfen hat, für die Genese des Musikvideos insofern unersetzlich, als die Clips aufgrund der Programmgestaltung des Fernsehens an sich durch ihre Länge und somit ihre narrativ-illustrative Verdichtung geprägt sind. Diese Verdichtung hat das Ziel, Aufmerksamkeit zu generieren und funktioniert in der Musikvideoästhetik vorrangig durch Geschwindigkeit. „MTV ist schnell. Die meisten Videos gehen mit hoher Schnittgeschwindigkeit auf Augenfang [...] Die Musikvideos soll man nicht betrachten und einzelne Bilder erkennen, sondern man soll sich von ihnen beströmen/ beeindrucken/ berauschen lassen.“⁸⁴ Das an das Radio angelehnte Programmprinzip des *flows* bestimmt vor allem die erste Phase MTVs, die im Wesentlichen aus ununterbrochenen Clipschleifen und Werbung bestand. Erst in weiterer Folge etablierte der Sender feste Sendezeiten sowie publikumsspezifische Formate.⁸⁵ MTV ist der erste kommerzielle Spartenkanal, der sich explizit der Musik – also Musikvideos, Musiknews und allem, was sich auf dieses Starsystem bezieht – verschrieben hat. „Music video arose as an interstitial arena in which to toy with popular modes of distribution – and it was also the perfect field for testing new kinds of televisual celebrity.“⁸⁶ Neben seiner Funktion als Fernsehsender fungierte MTV auch als fester Bestandteil juveniler Lifestylewelten und operierte damit als globale Marke.⁸⁷

Zusammengefasst ist das Fernsehen nicht nur wegen seiner programmbasierten Struktur, sondern auch im Hinblick auf die Ästhetik von Videoclips entscheidend. Zum einen ist die Länge der Clips der Aufmerksamkeitsleistung des Publikums angepasst, zum anderen dient die Kürze auch kommerziellen Aspekten der Programmgestaltung (weshalb einige Clips mit Überlänge nur in gekürzter Fassung gezeigt werden). „MTV exposes the \"supertext\" by erasing the illusory boundaries within its continuous flow of uniform programming and

⁸² Vgl. Behne, Klaus-Ernst: Zur Rezeptionspsychologie kommerzieller Video-Clips. In: Behne, Klaus-Ernst [Hrsg.]: Film - Musik - Video oder die Konkurrenz von Auge und Ohr. Regensburg: Bosse, 1987, S. 122.

⁸³ Schmidt, Axel; Neumann-Braun, Klaus; Autenrieth, Ulla: Viva MTV! a.a.O., S. 7.

⁸⁴ Busse, Tanja: Mythos in Musikvideos. a.a.O., S. 11.

⁸⁵ Vgl. Schoch, Christina: Dancing Queen & Ghetto Rapper. a.a.O., S. 64f sowie Goodwin, Andrew: Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992, S. 134-136.

⁸⁶ London, Barbara: Looking at Music. a.a.O., hier: S. 62.

⁸⁷ Vgl. Schmidt, Axel; Neumann-Braun, Klaus; Autenrieth, Ulla: Viva MTV! a.a.O., S. 11.

reveals the central mediating position of advertising by adopting its formal conventions as the dominant stylistic. In fact, *everything* on MTV is a commercial – advertising spots, news, station ID's, interviews, and especially music video clips.”⁸⁸ Der Werbecharakter des Musikvideos stellt hiermit eine weitere wesentliche Funktion dieses Mediums dar. Sich jedoch nur auf die Werbefunktion und damit auf ökonomische Faktoren zu fokussieren, wäre zu kurz gegriffen.⁸⁹ Aus diesem Grund ist es zielführender, gerade das Musikvideo als Bindeglied zwischen Werbung und Kunst zu begreifen. Denn je näher sich der Clip am massenorientierten Geschmack befindet, desto weiter entfernt er sich von der Kunst. Oder mit anderen Worten: je weniger Kunsteinfluss im Videoclip zu sehen ist, desto näher bewegt sich dieses Medium an der Fernsehästhetik.

Dem Umstand geschuldet, dass sich das Fernsehen im 21. Jahrhundert maßgeblichen Umstrukturierungen ausgesetzt sieht, muss auch das Musikvideo in neuen Formen gedacht werden. Die Bedeutung MTVs schwindet in Bezug auf Musikvideos und macht den Platz frei für YouTube und andere Online-Portale. Dies soll jedoch nicht Thema der Arbeit sein, da eine eingehende Betrachtung dieser Entwicklung den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

2.2. Funktion und Ästhetik des Musikvideos im Metal

Bevor genauer auf die funktionalen und ästhetischen Bedingungen des Visuellen im Genre des Metal eingegangen wird, soll das Verhältnis von Musik und Bild genauer untersucht werden. Denn speziell im Metal ist die Beziehung zwischen dem Visuellen und dem Musikalischen von großer Bedeutung, da die „verwendeten visuellen Zeichen [...] die gegenseitige Verortung der Musiker und ihres Publikums in einer gemeinsamen (Sub-)Kultur [stützen] und [...] somit eine identitätsbildende Strategie dar[stellen]“⁹⁰. Diese Strategien können jedoch durch diverse Intentionen für verschiedene Rezipient*innen bestimmt sein und über unterschiedliche Medien wie das Albumcover oder das Musikvideo vermittelt werden.

Allgemein formuliert ist zunächst festzuhalten, dass ein Musikvideo drei miteinander konkurrierende Leistungen in Einklang bringen muss: erstens sollte es den Star präsentieren,

⁸⁸ Ebd., hier: S. 5.

⁸⁹ Vgl. Grossberg, Lawrence: The Media Economy of Rock Culture. a.a.O., S. 160.

⁹⁰ Zuch, Rainer: The Art of Dying. Zu einigen Strukturelementen in der Metal-Ästhetik, vornehmlich in der Covergestaltung. In: Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert [Hrsg.]: Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit Verlag, 2011, S. 71-86, hier: S. 71.

zweitens die Lyrics des Songs reflektieren und drittens die Musik mit Bildern unterlegen.⁹¹ Hiermit sind bereits drei funktionelle Aufgabenbereiche für das Musikvideo gegeben, wobei diese je nach Intention der Filmschaffenden unterschiedliche Inszenierungsformen aufweisen können. Die Frage nach der Beziehung, die Musik und Bild im Musikvideo miteinander eingehen, ist ebenjene, die an dem Diskurs der Visuellen Musik anknüpft, da auch hier die Verflechtung beider Elemente untersucht wird. Doch im Gegensatz zur optischen Musik, die vornehmlich ein kleines Publikum erreicht, weist das Musikvideo einen massenmedialen Charakter sowie fast alltäglichen Konsum auf.

„One of the most compelling aspects of rock video is its power to evoke specific visual images in the mind of the spectator every time one hears the music with which they have been juxtaposed on television. The experience of having watched and listened to a particular video clip on television establishes these connections in the brain circuitry; by repeating the experience very frequently within a short period of time (a situation guaranteed by the repetitive structure of MTV), the spectator strengthens these associations in the brain. Thus later when the spectator hears the song on the radio or in a different context in which the visuals are absent, the presence of the music is likely to draw these images from memory, accompanied by the desire to see them again. This process follows the basic patterns of conditioning well established in the field of cognitive learning.“⁹²

Grundsätzlich ist der Produktionsprozess in diesem Zusammenhang zu erwähnen, da beim Musikvideo prinzipiell zuerst die Musik und erst in weiterer Folge das bewegte Bild produziert wird, wobei Marsha Kinder argumentiert, dass im Zuge der Veröffentlichung eines Videos der dazugehörige Song noch unbekannt ist. Dies mag insofern korrekt sein, als im Verlauf einer Album-Promotion oft Singles zeitlich vor dem Album veröffentlicht werden, wobei diese zumeist mit Musikvideos bebildert sind. Werden Clips nach dem Release eines Albums veröffentlicht, bedeutet das im Umkehrschluss, dass sich die Hörenden vor den Bildern, die durch das Musikvideo evoziert werden, bereits eine Vorstellung gemacht haben und so ihr Bild in Konkurrenz mit dem Produzierten tritt. Entscheidend ist jedoch, dass sich die Bilder des Musikvideos ins Gedächtnis der Betrachtenden einbrennen und so das Image des Songs nachhaltig prägen.

⁹¹ Vgl. Vernallis, Carol: *Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context*. New York: Columbia University Press, 2004, S. 4.

⁹² Kinder, Marsha: *Music Video and the Spectator. Television, Ideology and Dream*. In: *Film Quarterly*, 38:1, Berkeley: University of California Press, 1984, hier: S. 2-15, hier: S. 3.

Die Verbindung zwischen Musik und Bild nimmt auf filmischer Ebene komplexe Formen und Strategien an. Giulia Gabrielli unterscheidet dafür fünf kommunikativ-ästhetische Faktoren des Musikvideos. „The first function of the images is to *paraphrase the verbal text of the song*.“⁹³ Hierbei dient der Songtext als Ausgangspunkt der Betrachtung. In Musikvideos dieser Strategie kommt es zu einer fast wortwörtlichen Verbildlichung des lyrischen Inhalts. Als Beispiel hierfür kann das Performance-Video zu *The Eagle Flies Alone*⁹⁴ von Arch Enemy genannt werden. Der Regisseur Patric Ullaeus zeigt gleich zu Beginn die Umrisse eines Adlers, in welchem durch einen Drohnenflug die winterliche Waldlandschaft als Point-of-View-Shot dargestellt wird. Als sich der Adler zum Flug bereit macht, wird auf die Sängerin Alissa White-Gluz geschnitten, die die Fluggeste nachahmt.⁹⁵ Auf auditiver Ebene endet mit dieser Geste auch das musikalische Intro. Diese Bilder dienen als direkte Referenz zum Songtitel Michael Amotts, dem Gitarristen und hauptsächlichen Songwriter der Band. Im Rahmen der zweiten Funktion, die Gabrielli ausmacht, ist der Songtext Teil der Darstellung: „*facilitating the comprehension of the lyrics*“⁹⁶. Damit ist im Grunde eine verschriftliche Darstellung des Songtextes gemeint, wobei auch außer-lyrische Textfragmente Verwendung finden können, was vor allem mit der Ankündigung eines Album-Releases verbunden wird. Diese Funktion stellt mit den Lyric-Videos aktuell einen Trend innerhalb der zeitgenössischen Musikvideo-Produktion dar, wobei der Clip zu *Not Today*⁹⁷ von Sevendust als ein Beispiel unter vielen genannt werden kann. Die Ästhetik dieser Clips orientiert sich dabei oft an der Cover- und Booklet-Gestaltung des Albums.

Während die ersten beiden beschriebenen Aufgaben mehr oder weniger direkt auf den Songtext verweisen, erweitert sich das Spektrum der Bild-Musik-Beziehung mit der dritten Funktion. „The third functions of images is *creating a further reading perspective of the song*.“⁹⁸ Hier beschränkt sich die Kreativität der Regisseur*innen nicht auf die rein textliche Ebene, vielmehr können sie unabhängige und freie, auf die musikalische Sprache bezogene Assoziationen bildlich darstellen, auch wenn der Songtext nach wie vor eine

⁹³ Gabrielli, Giulia: An Analysis of the Relation between Music and Image. The Contribution of Michel Gondry. In: Keazor, Henry [Hrsg.]: Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video. Bielefeld: Transcript, 2010, S.89-109, hier: S. 91.

⁹⁴ Arch Enemy – The Eagle Flies Alone. Regie: Patric Ullaeus, SWE, 2017, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mjF1rmSV1dM>.

⁹⁵ Ebd., hier: 00:00-00:14.

⁹⁶ Gabrielli, Giulia: An Analysis of the Relation between Music and Image. a.a.O., hier: S. 92.

⁹⁷ Sevendust – Not Today. Regie: Mike Lowther, USA, 2015.

⁹⁸ Gabrielli, Giulia: An Analysis of the Relation between Music and Image. a.a.O., hier: S. 92.

Orientierungshilfe sein kann. *Only*⁹⁹ von David Fincher für die Band Nine Inch Nails kann als Video dieser Art gesehen werden, da es hier zu einer sehr freien Interpretation der Musik gekommen ist.

Eine weitere Strategie der Musik-Bild-Verbindung betont vielmehr das musikalische Element als den textlichen Inhalt. „Another function of images in respect of the music is to *direct the expressivity of the song by creating a specific, guiding atmosphere.*“¹⁰⁰ Diese atmosphärischen Musikvideos werden häufig im Progressive-Metal verwendet. Hier wird oft komplett auf die Performance der Musizierenden verzichtet, wie sich beispielsweise an den Musikvideos der US-amerikanischen Band Tool darlegen lässt. In diesen erschafft Adam Jones, der sowohl Gitarrist der Band als auch Regisseur deren Musikvideos ist, eine mystisch-phantastische Aura, wie dies insbesondere bei *Vicarious*¹⁰¹ festzustellen ist.

Als letzte und wichtigste Funktion der Bilder in Verbindung mit der Musik respektive dem Songtext stellt Gabrielli fest, dass Bilder mit einem oder mehreren Teilen des Songs abgestimmt werden. Dies ist vor allem bei Performance-Teilen der Fall, in welchen die Musizierenden zu sehen sind, da es in diesem Fall zu einer Synchronisation von Sehen und Hören kommt. Diese Synchronisierungspunkte können vorhersehbar sein wie im Falle eines reinen Performance-Videos, aber auch unerwartet, wenn es sich nicht um den performativen Teil des Videos handelt.¹⁰²

Im Umkehrschluss können zwei Hauptaspekte hinsichtlich der Aufgabe der Musik in Bezug auf das Visuelle ausgemacht werden: „Keeping the images together [und] determinig the choice and rhythmic configuration of the visual elements“¹⁰³. Als strukturgebende Größe scheint in Bezug auf die Länge und die Atmosphäre des Videos die Funktion der Musik ohnehin offenkundig. Kurz zusammengefasst lässt sich demnach sagen, dass

„je nach Kohärenzgrad der visuellen Binnenstruktur [...] die Bilder autonome Geschichten (narrativ) [entfalten] oder [...] Ereignisse (situativ) und/oder Bildfragmente (illustrativ) [zeigen], welche in bloß assoziative Relationen zu Musik/Songtext treten. Je mehr visuelle Binnenstruktur das Musikvideo in semantisch-narrativer Hinsicht erreicht, desto weniger bedürfen die Bilder der Strukturvorgabe der Musik, sowie umgekehrt gilt, dass

⁹⁹ Nine Inch Nails – Only. Regie: David Fincher, USA, 2005.

¹⁰⁰ Gabrielli, Giulia: An Analysis of the Relation between Music and Image. a.a.O., hier: S. 94.

¹⁰¹ Tool – Vicarious. Regie: Adam Jones, USA, 2007.

¹⁰² Vgl. Gabrielli, Giulia: An Analysis of the Relation between Music and Image. a.a.O., hier: S. 96.

¹⁰³ Ebd., hier: S. 99.

fragmentarische Bildfolgen eher als Begleiterscheinungen der Musik wahrgenommen werden.“¹⁰⁴

Während sich das Musikvideo im Wesentlichen zwischen Kunst und Kommerz bewegt, ist es nun sinnvoll, sich mit seinem Diskurs innerhalb des Metal zu beschäftigen. Denn im Gegensatz zur Pop-Musik, deren kommerzieller Charakter schon aufgrund ihrer Begriffsdefinition ersichtlich ist, kann dies für das Metal-Genre nur bedingt konstatiert werden, da insbesondere die Präsentation musikalisch-handwerklicher Authentizität für den Metal-Clip entscheidend ist. Die hauptsächliche Darstellungsform der Musikvideos im Metal sind Performance-Clips respektive performancelastige Konzept-Clips. In diesen versichern sich die Bands der Authentizität, die dem musikalischen Vortrag mit ihren Instrumenten zugrunde liegt.¹⁰⁵ Vor allem in der ersten Phase der Videoclips galt es, Konzertsituationen zu imitieren und je nach Konzept mit illustrativ-narrativen Bildern zu erweitern, wie frühe Musikvideos von Iron Maiden oder Judas Priest darlegen. „The code for heavy metal videos was established early in the medium's development. The first rule is that concert footage or a realistic facsimile must be a strong element in the video.“¹⁰⁶ Insbesondere das Rock-Video wird aufgrund seiner eher (massen-)konformen Darstellungskonventionen vom Metal als zu kommerziell betrachtet, wobei dieses nichtsdestoweniger relevant für das Erscheinungsbild des Metal ist.

Die Beziehung zwischen der Rock-Kultur und den audio-visuellen Medien wie Kino und Fernseher kann insofern als traditionell inkorporiert betrachtet werden, als das Visuelle immer schon Teil der Rock-Kultur war. „In almost every period of rock, it has been on TV, albeit in different ways and forms, for different audiences. [...] In fact, the generations of rock fans have always been doubly coded: they are also the television generations.“¹⁰⁷ Das Rock-Image des Bad-Boys musste sich allerdings stets den Regeln des Fernsehens unterwerfen, um ausgestrahlt werden zu können.¹⁰⁸ Das Visuelle dieser Rock-Videos geht hierbei ebenso wie die Metal-Ästhetik auf die Jugendkultur des Rock'n'Roll, den Motorrad-Clubs sowie der Subkultur der Greaser-Bewegung zurück. In den Jahren 1978-81 lässt sich verstärkt ein Boom an Jugendfilmen ausmachen, die sich mit der (medialen Ökonomie der) Rock-Kultur auseinandersetzen, wobei viele dieser Filme über Rock sowie dessen Geschichte produziert

¹⁰⁴ Schmidt, Axel; Neumann-Braun, Klaus; Autenrieth, Ulla: Viva MTV! Reloaded. a.a.O., S. 18

¹⁰⁵ Vgl. Goodwin, Andrew: Dancing in the Distraction Factory. a.a.O., S. 136.

¹⁰⁶ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 31.

¹⁰⁷ Grossberg, Lawrence: The Media Economy of Rock Culture. a.a.O., S. 162.

¹⁰⁸ Vgl. Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 161.

wurden. *Heavy Metal*¹⁰⁹, *The Idolmaker*¹¹⁰, *Roadie*¹¹¹ oder *The Blues Brothers*¹¹² sind hier als markante Beispiele zu nennen.¹¹³ Somit basieren Heavy Metal-Videoclips auf einer bereits existierenden (Musik-)Kultur mit ausformulierten visuellen Codes. Die Musikvideos des Metal sind daher „anderen Stilkodes verpflichtet als solche [...] deren musikalische Basis weniger weit zurückreicht als ihre visuelle Seite“¹¹⁴. Die für den Rock essentielle Ikonografie des Bad-Boys wird fließend von der Metal-Szene übernommen, die später durch diesen Stil die Ästhetik der MTV-Videos im Allgemeinen beeinflusst.¹¹⁵ Im Metal findet im Laufe der Jahre jedoch eine Weiterentwicklung sowie eine Ausdifferenzierung dieser visuellen Codes statt, die spätestens mit der Ausstrahlung der Sendung *Headbanger's Ball* 1987 auf MTV ihren vorübergehenden Höhepunkt erreicht hat.

Der Musikvideo-Diskurs innerhalb der Metal-Szene ist hiermit zweifacher Natur: zunächst werden Musikvideos als dekoratives Beiwerk respektive als nötiges Promotionsmittel verstanden. Aus diesem Grund war es vor allem für Bands, die am extremeren Rand des Genres ideologisch lange tabu waren, notwendig, Musikvideos zu produzieren. „For a long time, most extreme metal bands never made videos. This may have been partly an ideological decision (despite their popularity Metallica never made a video until ‘One’ in 1988) but there were few outlets for extreme metal on television until the 1990s.“¹¹⁶ Neben Metallica haben auch Slayer, Exodus und Annihilator als bedeutende Thrash-Metalbands erst nach einigen Jahren und mehreren Alben ihre ersten Musikvideos veröffentlicht. Jedoch lassen sich mit Megadeth, Anthrax und Death Angel auch andere wichtige Bands ausmachen, die sich nicht scheuten, das als Kommerz verschriene Medium zu nutzen, um mit dem ersten Album auch Musikvideos zu produzieren.

Ein Grund dafür, dass Metalbands zunehmend Musikvideos veröffentlichen, liegt in der 1987 erstmalig ausgestrahlten MTV-Show *Headbanger's Ball*, die bis zu ihrer Einstellung 1995 ausschließlich Musikvideos von Metalbands zeigte. „Für Heavy Metal-Bands wiederum war die Produktion von Videoclips eher ein Muss in dem Sinne, dass ihre Produkte auch in den audiovisuellen Medien präsent bleiben, als dass die Clips neue Möglichkeiten der

¹⁰⁹ *Heavy Metal*. Regie: Gerald Potterton, USA/CAN, 1981.

¹¹⁰ *The Idolmaker*. Regie: Taylor Hackford, USA, 1980.

¹¹¹ *Roadie*. Regie: Alan Rudolph, USA, 1980.

¹¹² *The Blues Brothers*. Regie: John Landis, USA, 1980.

¹¹³ Vgl. Grossberg, Lawrence: *The Media Economy of Rock Culture*. a.a.O., S. 165.

¹¹⁴ Altrogge, Michael; Amann, Rolf: *Videoclips. Die geheimen Verführer der Jugend?* Berlin: Vistas, 1991, S. 9.

¹¹⁵ Vgl. Weinstein, Deena: *Heavy Metal*. a.a.O., S. 162.

¹¹⁶ Kahn-Harris, Keith: *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford; New York: Berg, 2007, S. 90.

Präsentation ihrer Images boten.“¹¹⁷ Die bereits bestehenden Images werden so weitertradiert, wobei sich die grundsätzlichen Funktionen des Musikvideos kaum von jenen des Pop unterscheiden. Clips im Metal haben demnach multiple Aufgabenbereiche: sich der Aufmerksamkeit des/der Zusehenden zu versichern, das Image der Künstler*innen zu erhalten und zu verkaufen sowie deren Botschaften, sei diese direkt oder indirekt, zu vermitteln.¹¹⁸ In ebenjenen Aufgabenbereichen unterscheidet sich die Funktion weniger stark vom Pop als es auf die Ästhetik zutrifft.

Des Weiteren betonen einige Bands den künstlerischen Anspruch des Mediums, wodurch das reine Zeigen eines Konzertes oder anderen Inszenierungen der Performance der Musiker*innen in den Hintergrund gedrängt werden und die visuelle Sprache des Metal als solche betont wird. Nicht nur die Kleidung, das Album- und Singlecover sowie die Gestaltung des Bandnamens, sondern auch Musikvideos sind im besonderen Maße die medialen Träger einer gewissen Ästhetik. Diese ist für die Formung einer sozialen Gruppe insofern relevant, als die einzelnen Individuen Rückgriff auf einen gemeinschaftlich geteilten und habituell strukturierten Stilkanon nehmen können. Dies wiederum „eröffnet eine Möglichkeit für eine soziologische Theorie der Ästhetik, die Ästhetiken als im Raum der Lebensstile vorfindbare, sozialstrukturell bedingte Beurteilungssysteme betrachtet.“¹¹⁹ Während im Black-Metal durch das sogenannte Corpse-Painting auf eine blutig-kriegerische Inszenierung Wert gelegt wird und hauptsächlich performancelastige Clips produziert werden, geht es im Nu-Metal eher um eine melancholisch-depressive bis aggressive Bildsprache. Im Heavy Metal hingegen ist die visuelle Sprache eher sexualisiert, wobei die Betonung auf der hegemonialen Männlichkeit liegt, wie Robert Walsers Videoclipanalyse gezeigt hat.¹²⁰ Diese kann jedoch wie im Falle von Cradle of Filth subversiv umgedeutet werden.¹²¹ Aufgrund der großen Bandbreite an Subgenres und damit einhergehenden diversen Ästhetiken soll im folgenden Abschnitt vornehmlich auf Extreme-Metal-Bands Bezug genommen werden. Hierbei muss erwähnt werden, dass es sich um Versuche der Einordnung handelt und somit keine einheitliche Ästhetik des Metal ausgemacht werden kann, da jedes Subgenre nach eigenen visuellen Codes

¹¹⁷ Altrogge, Michael; Amann, Rolf: Videoclips. a.a.O., S. 23f.

¹¹⁸ Vgl. Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 165.

¹¹⁹ Diaz-Bone, Rainer: Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie. 2., erw. Aufl. Wiesbaden: VS-Verlag, 2010, S. 43.

¹²⁰ Vgl. Walser, Robert: Forging Masculinity. Heavy-Metal Sounds and Images of Gender. In: Kearney, Mary Celeste: The Gender and the Media Reader. New York [u.a.]: Routledge, 2012, S. 559-578, hier: S. 559-578.

¹²¹ In diesem wird sowohl der vermeintlich misogynen Black Metal als auch das Rollenklischee des Heavy Metal im Allgemeinen subversiv unterwandert. Vgl. Bartosch, Roman: Kanon-Subversion und Geschlechts(de)konstruktion. a.a.O., hier: S. 124-140.

verlangt. Im Folgenden werden demnach mehrere Inszenierungsstrategien vorgestellt, die für die Ästhetik in den Musikvideos des Metal von Bedeutung sind.

„In der Cover-Ästhetik und den verwendeten visuellen Zeichen schlägt sich sowohl der Konservatismus und die auffallende Stabilität der Metal-Kultur wie auch ihre Dynamiken und Grenzverletzungen nieder, besonders aber die zahlreichen Weltanschauungen und mythisierenden Inszenierungen, von denen der Heavy Metal mit seinen zahlreichen Subgenres stärker geprägt ist als andere populäre Kulturen.“¹²²

Diese strukturgebenden Elemente können auf andere visuelle Medien – wie eben das Musikvideo – angewandt werden. Generell kann gesagt werden, dass im Metal eine archaisch-düstere visuelle Sprache angewandt, die sich von Bands wie Black Sabbath, Venom und Iron Maiden herleiten lässt. Was bei Black Sabbath mehrheitlich von spirituellen Erlebnisse der Bandmitglieder inspiriert wurde, verhält sich bei Venom als Kontrastpunkt zum Glam-Metal (mit Bands wie Poison, Ratt oder Mötley Crüe), der zum Zeitpunkt ihrer Gründung 1979 populär war. „Venom reacted to the increasingly burlesque nature of metal by presenting more extreme occult imagery than other metal bands.“¹²³ Diese okkulte Art der Inszenierung referiert sehr stark auf anti-christliche sowie satanische Ikonografien. Wesentlicher Ausdruck dieser visuellen Sprache ist das besonders im Black- und Death- aber auch im Thrash-Metal zu beobachtende Konzept des Teufels. Diese Idee lässt sich im Metal als ästhetische Allegorie verstehen, um so Bilder zu erschaffen, „mit deren Hilfe man versucht, die ästhetische Aura des Metal und seiner Soundlandschaften in eine Form zu bringen, zu artikulieren und zu reflektieren, um sie so nicht nur auf die eigene Lebenswelt, sondern sehr konkret auf das eigene Leben zu beziehen“¹²⁴. Visualisierte Darstellungen von Luzifer sind in Musikvideos des Metal allerdings selten zu beobachten. Vielmehr wird generell auf düster anmutende Inszenierungen zurückgegriffen. Somit ist Satan weder eine politische noch anti-religiöse Leitfigur, sondern ein Thema ästhetischer Inszenierung unter vielen anderen. Als Beispiel für diese Ästhetik lassen sich *Waking the Demon*¹²⁵ von Bullet For My Valentine oder in offensichtlicher Weise *The Number of the Beast*¹²⁶ von Iron Maiden ausmachen. In

¹²² Zuch, Rainer: *The Art of Dying*. a.a.O., hier: S. 71.

¹²³ Kahn-Harris, Keith: *Extreme Metal*. a.a.O., S. 2.

¹²⁴ Verne, Markus: Die Grenzen des Kontextualismus. Madagassischer Heavy Metal, „satanische“ Ästhetik und die ethnologische Erforschung populärer Musik. In: *Zeitschrift der Ethnologie*, 137, 2012, S. 187-206, hier: S. 197.

¹²⁵ Bullet for My Valentine – *Waking the Demon*. Regie: Max Nichols, GB, 2008.

¹²⁶ Iron Maiden – *The Number of the Beast*. Regie: David Mallet, GB, 1982.

Letzterem werden diverse Darstellungen des Teufels respektive eines Biestes gezeigt, was als Ausdruck für die Unmöglichkeit der Darstellung des Bösen/Teufels, der in vielen Gesichtern auftritt, verstanden werden kann.

Weiters wird auf einen bestimmten Aspekt der Macht ästhetisch Bezug genommen. „The visual language of metal album covers and the spectacular stage shows offer larger-than-life images tied to fantasies of social power [...] The clothing and hairstyles of metal fans, as much as the music itself, mark social spaces from concert halls to bedrooms to streets, claiming them in the name of a heavy metal community.”¹²⁷ Diese ästhetische Strategie lässt sich zwar als Grundtenor aller Metalbands verstehen, visualisiert wird diese jedoch vornehmlich von eher dem Heavy-Metal zuzurechnenden Bands wie Judas Priest oder Manowar. Speziell bei Manowar, die sehr stark auf stereotype Männlichkeitsbilder referieren, indem sie ihre Alben mit muskulösen und knapp bekleideten Kriegern bebildern, lässt sich diese Inszenierungsweise ausmachen. Ähnlich das Maskuline betonend, inszeniert sich die Band in ihrem Musikvideo zu *Warriors of the World United*¹²⁸ aus dem Jahr 2002. Die Musiker treten in engen schwarzen Lederwesten mit ansonsten nackten Oberkörpern und engen Lederhosen auf, während auf auditiver Ebene ein pulsbasierter, marschierend-stampfender Schlagzeug- und Gitarrenrhythmus zu hören ist. Textlich referiert der Song durch eine betont krieglerische Sprache auf Einigkeit und Macht. Durch die Verwendung von Worten wie ‚soldiers‘, und ‚battle‘ wird auf einen antizipierten Krieg verwiesen, der im Namen des ‚metal that is true‘ geführt wird. Die einende Kraft des Metal, auf die Robert Walser zu Beginn seiner Studie über den Heavy Metal verweist, wird in der Zeile ‚The sound will fill the hall, bringing power to us all‘ ausgedrückt.¹²⁹

Diese krieglerische Rhetorik respektive die Thematisierung des Krieges an sich durch Metalbands wie Manowar, Sabaton, Sodom oder Slayer ist durch eine Doppelfunktion bestimmt: erstens ist Krieg ein narratives Inszenierungsfeld und zweitens wird Krieg als Möglichkeit einer politischen Positionierung verstanden. Während der Rekurs auf Krieg demnach in seiner erstgenannten Form apolitisch ist und lediglich – wie im Falle von Manowar – zu einer reinen Ästhetik wird, findet unter anderem bei Sabaton oder Sodom eine

¹²⁷ Walser, Robert: *Running With The Devil*. a.a.O., S. 2.

¹²⁸ Manowar – *Warriors of the World United*. USA, 2002, URL:

¹²⁹ Vgl. Walser, Robert: *Running With The Devil*. a.a.O., S. 2f.

Politisierung des Metal statt, die sich als klar anti-kriegerisch darstellt.¹³⁰ So lässt sich das Kriegsmotiv in Musikvideos verschiedenster Subgenres des Metal finden. Derartige Inszenierungen reichen von *Eyes of the Insane*¹³¹ von Slayer und *One*¹³², *The Day That Never Comes*¹³³ und *Confusion*¹³⁴ von Metallica im Thrash-Metal, über *Screaming Eagles*¹³⁵ und *To Hell and Back*¹³⁶ von Sabaton im Power/Heavy-Metal bis hin zu Videos zu *Wrong Side of Heaven*¹³⁷ und *Remember Everything*¹³⁸ von Five Finger Death Punch im Genre des Groove-Metal. Krieg und Gewalt werden dabei jedoch nicht ausschließlich glorifizierend dargestellt, sondern es wird im Besonderen auf das Leid und den Schmerz hingewiesen.

An dieser Stelle scheint ein Vermerk auf den Viking-Metal notwendig. Hauptsächlich aus Skandinavien kommend, wird Männlichkeit über die keltisch-germanische Mythologie gedacht. Hier wird zusätzlich zu den langen Haaren der Bart als wesentliches Kriterium der Stärke angesehen, was sich auch in der Ästhetik niederschlägt. In den Songtexten der Bands wie Enslaved, Amon Amarth oder Bathory werden mythologische Themen sowie Geschichten über die Taten der Wikinger verhandelt. Eng mit dem skandinavischen Black-Metal verbunden, übernehmen Viking-Metalbands anti-christliche Symboliken, um ihre nordische Mythologie zu betonen.¹³⁹ Das Hervorheben dieser Göttersagen zeigt sich sowohl in den Musikvideos wie *Guardians of Asgaard*¹⁴⁰ von Amon Amarth oder *Odin Owns Ye All*¹⁴¹ von Manegram als auch in der verwendeten Symbolik innerhalb des Genres. So wird beispielsweise Thors Hammer mehrfach auf Albencovern dargestellt sowie in Musikvideos vordergründig inszeniert.

Durch diese explizite Thematisierung von Krieg liegt auch Gewalt innerhalb der Inszenierungsstrategien des Metal. Diese wird auch dazu verwendet, um die Gesellschaft zu schockieren. „The common element in these images is the flouting of middle-class conventions. Rebellion against the dominant culture is the visual kick to compensate for the

¹³⁰ Vgl. Anastasiadis, Mario; Kleiner, Marcus S.: Politik der Härte. Bausteine einer Popkulturgeschichte des politischen Heavy Metal. In: Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert [Hrsg.]: Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit Verlag, 2011, S. 393-410, hier: S. 398.

¹³¹ Slayer – Eyes of the Insane. Regie: Tony Petrossian, USA, 2009.

¹³² Metallica – One. Regie: Bill Pope und Michael Salomon, USA, 1989.

¹³³ Metallica – The Day That Never Comes. Regie: Peter Hjors und Thomas Vinterberg, USA, 2008.

¹³⁴ Metallica – Confusion. Regie: Claire Marie Vogel, USA, 2016

¹³⁵ Sabaton – Screaming Eagles. Regie: Nicholas Dackard, SWE, 2011.

¹³⁶ Sabaton – To Hell and Back. Regie: Owe Lingvall, SWE, 2014.

¹³⁷ Five Finger Death Punch – Wrong Side of Heaven. Regie: Nick Peterson, USA, 2014.

¹³⁸ Five Finger Death Punch – Remember Everything. Regie: Emile Levisetti, USA, 2012.

¹³⁹ Vgl. Kahn-Harris, Keith: Extreme Metal. a.a.O., S. 105.

¹⁴⁰ Amon Amarth – Guardians of Asgaard. Regie: Dariusz Szermanowicz, Pawel Krawczyk, POL, 2009.

¹⁴¹ Manegram – Odin Owns Ye All. Regie: Richard Martos, Jose P., SWE, 2015.

lack of the sonic power of the stereo system or of the live heavy metal performance.”¹⁴² Die Brutalität in der Video-Triologie von BJ McDonnell für die Clips *Repentless*¹⁴³, *You Against You*¹⁴⁴ und *Pride In Prejudice*¹⁴⁵ von Slayer dient zum einen dem Evozieren eines Schocks, zum anderen aber auch als gesellschaftskritische Rebellion gegen abgestumpfte Mediennutzung. Im Allgemeinen dient die Darstellung von Gewalt in den Musikvideos des Metal unter anderem als Kritik an der Gesellschaft. Diese kann auf drei verschiedenen Ebenen inszeniert werden, nämlich in Form von häuslicher Gewalt von Vätern an Frauen und/oder Kindern (u.a. *Days Turn Blue To Gray*¹⁴⁶ von Machine Head), Gewalt an Schulen (u.a. *Thoughtless*¹⁴⁷ von Korn) sowie psychologisch motivierter Gewalt an sich selbst (beispielsweise *Everybody's Fool*¹⁴⁸ von Evanescence). Da es sich bei den gezeigten Gewaltdarstellungen immer um einen moralischen Verweis und somit um eine Bewertung handelt, kann von Gewaltverherrlichung nicht gesprochen werden. Zu diesem Schluss kommen auch Michael Altrogge und Rolf Amann in ihrer Metal-Videoclip-Analyse aus dem Jahr 1991.¹⁴⁹

Im Gegensatz zu Clips des Mainstream-Pop, die eine maximale Laufzeit von fünf Minuten aufweisen, können insbesondere bei progressiven Spielarten Videos Überlängen aufweisen. „Part of Metallica's image of integrity is rhetorically reinforced by composing longer songs.”¹⁵⁰ Eine derartige Länge ermöglicht einen größeren Raum für die Entfaltung von visuellen Darstellungen mit künstlerischem Anspruch und markiert so die nächste Ästhetik des Metal. Dabei wird in den meisten Fällen auf die Performance der Band verzichtet. „Entsprechend der Anlehnung an die musikalische Aufführung (Performance) oder der Entfernung von ihr (Konzept) bekommen die Bilder automatisch ein anderes Gewicht. Je weiter sie sich von der Musikpräsentation entfernen, desto eher sind sie geeignet, allgemeineren, grundsätzlicheren Charakter anzunehmen.“¹⁵¹ Als Beispiele hierfür können

¹⁴² Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 31.

¹⁴³ Slayer – Repentless. Regie: BJ McDonnell, USA, 2015.

¹⁴⁴ Slayer – You Against You. Regie: BJ McDonnell, USA, 2016.

¹⁴⁵ Slayer – Pride In Prejudice. Regie: BJ McDonnell, USA, 2016.

¹⁴⁶ Machine Head – Days Turn Blue To Gray. Regie: Mike Sloat, USA, 2004.

¹⁴⁷ Korn – Thoughtless. Regie: The Hughes Brothers, USA, 2002.

¹⁴⁸ Evanescence – Everybody's Fool. Regie: Philipp Stölzl, USA, 2004.

¹⁴⁹ Vgl. Altrogge, Michael; Amann, Rolf: Videoclips. a.a.O., S. 99.

¹⁵⁰ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 165.

¹⁵¹ Altrogge, Michael; Amann, Rolf: Videoclips. a.a.O., S. 94.

*Era*¹⁵² von Opeth, *Day & Then the Shade*¹⁵³ von Katatonia sowie unter anderem *Schism*¹⁵⁴ von Tool genannt werden.

Für das Musikvideo kann eine derartige Kompositionslänge aber auch bedeuten, dass eine zweite kürzere Version produziert werden muss. Die Kürzung eines Musikvideos im Metal kann zudem aufgrund von bildinhaltlichen Zensuren, die – wie im Falle des Videoclips zum Metallica-Song *Turn The Page*¹⁵⁵ – Gewalt, Nacktheit oder andere sexuell explizite Darstellungen enthalten, erfolgen.

Die visuelle Sprache der Musikvideos im Metal basiert somit auf bereits vorhandenen subkulturellen Codes, die je nach Subgenre weiter ausdifferenziert werden. Dabei rangieren die Musikvideos, sofern sie nicht konzeptuell-narrativ strukturiert sind, in ihrer illustrativen Funktion zwischen düster und blutrünstig-gewalttätig oder sind künstlerisch frei assoziativ. So ist eine düstere und teilweise auf dem Konzept des Teufels basierende Bildsprache vornehmlich bei Musikvideos des Black-, Death-, Doom- sowie Progressive-Metal verbreitet, wohingegen Darstellungen von Krieg, Gewalt und Macht im Speed-, Thrash-, und Groove-Metal auszumachen sind. Musikvideos des Metal lassen sich demnach

„hinsichtlich performativer und konzeptueller (mit den Unterarten: narrativ, situativ, illustrativ) Elemente beschreiben, was häufig zur prototypischen Klassifizierung von Musikvideos als (vornehmlich) performativ (Darstellung einer Musikaufführung/ -erzeugung), narrativ (die Bilder erzählen eine mehr oder weniger eigenständige Geschichte) bzw. konzeptuell/ assoziativ (die Bilder stehen in einem mehr oder weniger losen, situativen/ illustrativen Zusammenhang zur Musik) genutzt wird“¹⁵⁶.

Bei der Analyse von Musikvideos ist auch der massenmediale Erscheinungskontext wichtig, da dieser die Form und Ästhetik der Clips bestimmt. Ausgehend von bestimmten repräsentationspolitischen Faktoren wird die Frage nach Performativitäten – sowohl von Metalheads als auch von ethnischen Gruppen – gestellt. Es wird untersucht, welchen Kategorisierungen die Inszenierung gewisser Personengruppen unterworfen sind.

¹⁵² Opeth – *Era*. Regie: Markus Hofko, GER, 2017.

¹⁵³ Katatonia – *Day & Then the Shade*. Regie: Lasse Hoile, DK, 2009.

¹⁵⁴ Tool – *Schism*. Regie: Adam Jones, USA, 2001.

¹⁵⁵ Metallica – *Turn The Page*. Regie: Jonas Akerlund, USA, 1998.

¹⁵⁶ Schmidt, Axel; Neumann-Braun, Klaus; Autenrieth, Ulla: *Viva MTV! Reloaded*. a.a.O, S. 18

2.3. Repräsentationspolitik des Musikvideos

Die Thematisierung der Repräsentationspolitik des Musikvideos ist deshalb von Bedeutung, da dieses Medium gewissen Kriterien des massenmedialen Veröffentlichungsprozesses unterliegt. Dieser bezieht sich nicht nur auf musikalisch-ökonomische Faktoren, sondern hauptsächlich auf ästhetisch-inhaltliche Darstellungsweisen innerhalb des Fernsehens. Hier wird nach der Akzeptanz eines Clips im massenmedialen System – und gleichsam im Musikfernsehen – gefragt.¹⁵⁷ Da MTV nicht nur der Fernseh- sondern auch der Musikindustrie gerecht werden muss, übernehmen Musikvideos im Rahmen ihrer Darstellungsweisen Vorgaben beider Industrien. „It based its playlist on the ‘narrowcasting’ principle of American radio that viewed rock and ‘urban contemporary’ (i.e., dance music, often produced by black artists) as incompatible. Consequently, blacks were largely excluded from its screens (with the exception of black VJ J. J. Jackson) on grounds of music policy.”¹⁵⁸ Das Fehlen von People-of-Color wird mit der fehlenden Förderung der Musikindustrie für ebenjene Musiker*innen begründet, wobei Michael Jackson hier als Ausnahme zu nennen ist. Somit wird diese Personengruppe auf beiden Ebenen der Industrie ausgeschlossen: sowohl auf der produzierenden als auch auf der konsumierenden Seite. Ein Grund, warum People-of-Color anfänglich nicht für die Programmgestaltung MTVs interessant waren, liegt vor allem am mangelnden Zugang zu finanziellen Ressourcen. Zu Beginn der 1980er Jahre verfügten People-of-Color, im Speziellen afroamerikanische Zusehende, über ein für die Werbewirtschaft zu geringes Einkommen, wodurch eher die jungen, städtischen *weißen* Männer als Zielgruppe festgelegt wurden.¹⁵⁹ Jedoch mit der speziell für Rap-Musik entwickelten Show *YO! Rap MTV* reagiert der Sender 1988 auf diese Vorwürfe, wodurch eine stärkere mediale Präsenz der vormals marginalisierten Bevölkerungsgruppe auszumachen ist. In Bezug auf die Visualisierung von Ethnie in Musikvideos ist zunächst nach den Darstellungsmitteln des Musikvideos zu fragen. „Music videos present objectionable images of class, gender, ethnicity, disability, and sexuality.”¹⁶⁰ Dabei hat das Setting – also der Ort und die verwendeten Requisiten – verschiedene Funktionen inne, die die Performenden in ihrer Umwelt markieren. „Many videos use generic settings to draw upon cultural associations between a type of place and the musical elements of a song.”¹⁶¹ Dabei lassen sich zwar

¹⁵⁷ Vgl. Schoch, Christina: *Dancing Queen & Ghetto Rapper*. a.a.O., S. 38.

¹⁵⁸ Goodwin, Andrew: *Dancing in the Distraction Factory*. a.a.O., S. 133.

¹⁵⁹ Vgl. Schoch, Christina: *Dancing Queen & Ghetto Rapper*. a.a.O., S. 65.

¹⁶⁰ Vernallis, Carol: *Experiencing Music Video*. a.a.O., S. 75.

¹⁶¹ Ebd., S. 76.

genrespezifische Unterschiede ausmachen, doch aufgrund der starken Heterogenität innerhalb des Metal, können hier keine verallgemeinernden Aussagen getätigt werden. Dennoch kann festgehalten werden, dass bestimmte Vorstellungen von Klasse, Geschlecht und Ethnizität durch die bereits codierten Machtrelationen in der Musik bestimmt sind, wodurch das Setting in weiterer Folge geformt wird. Dies lässt sich am besten anhand des Musikvideos zu *Waffle*¹⁶² von Sevendust darlegen, da hier der Sänger Lajoon Witherspoon in einem für Metal eher untypischen urban-öffentlichen Raum der Straße präsentiert wird. Dieses Setting ist vornehmlich in Musikvideos des Rap zu finden, wobei diese auf den Ursprung des Genres und dessen Ikonografie der Straße verweisen.¹⁶³ Beim Videoclip zu *Waffle* handelt es sich um eine Referenz an das Genre, an der sich die Band mit diesem Song orientiert, da im Nu-Metal der musikalische Einfluss des Rap spürbar ist. Dadurch ergibt sich ein hybrides Setting, da zum einen der Sänger abgekoppelt von den anderen Musikern durch die Straßen einer Stadt gehend gezeigt wird und zum anderen aber die gesamte Band in einer – für den Metal wiederum typischen – industriell geprägten Halle auftreten.¹⁶⁴ Somit schafft Marcos Siega einen durch den Schnitt angedeuteten hybriden Raum, der den Sänger sowohl im Kontext seiner afroamerikanischen Wurzeln (gleichsam des Rap) als auch in seiner Funktion als Frontman einer Metalband situiert. Diese Hybridität wird in Bezug auf Strategien der Blackness als performativer Akt verstanden. In diesem werden visuelle Elemente der Blackness wie auch der Metal-Szene ausgestellt.

Da Musikvideos als visuelle Eindrücke immer einen Wahrnehmungsprozess voraussetzen, der nur (wieder-)erkennt, wird auf bereits tradiertes Wissen – und somit auf kulturelle Stereotype – zurückgegriffen. „In ihrer Gesamtheit formen Stereotype, in diesem Fall die Vorstellungen über bestimmte Personengruppen, ein ‚Wissen‘, einen Diskurs über die ‚Anderen‘“¹⁶⁵ Hiermit sei darauf verwiesen, dass derartige Inszenierungsweisen wenige Charakteristika ausstellen und somit Gefahr laufen, unvollständig und diskriminierend zu sein. Die Repräsentationspolitik der Musikvideos lässt sich auch auf die Inszenierungsweisen der Soundies zurückführen. „Moreover, the often politically troubling imagery of the Soundie, which seems to stoop to the most obvious and stereotypical portrayals of gender, race, and ethnicity at every opportunity, points to the prevalence of such representations within the

¹⁶² Sevendust – *Waffle*. Regie: Marcos Siega, USA, 1999.

¹⁶³ Vgl. Vernallis, Carol: *Experiencing Music Video*. a.a.O., S 77.

¹⁶⁴ Vgl. ebd., S. 79.

¹⁶⁵ Schoch, Christina: *Dancing Queen & Ghetto Rapper*. a.a.O., S. 157.

twentieth-century cultural imagination.”¹⁶⁶ Visuelle Inszenierungen wie Film oder Musikvideos benötigen aufgrund der Komplexitätsreduzierung jedoch reduzierte Darstellungen von Personengruppen, um den Rezipient*innen das Hintergrundwissen vereinfacht darzulegen, damit sich diese besser in das Geschehen respektive in die Geschichte hineinversetzen können. Je nach Bezugsfeld kann der Verwendung von Stereotypen aber unterschiedliche Bedeutung zukommen. „Allgemein lässt sich über ihre Funktion sagen, dass diese darin besteht, zwischen individueller Psyche und Umwelt aufgrund wiederholter Reize ein stabiles Eindrucksprofil zu entwickeln, das den Perzeptionsvorgang durch eine quasi automatische Zuordnung optimiert.“¹⁶⁷ Doch erst mit der Herstellung stereotyper Rollenbilder ist es möglich, die zugrundeliegenden Denkmuster zu verstehen und gegen diese durch Abweichungen vorzugehen.

In diesem Zusammenhang wird Performativität als Untersuchungskonzept wichtig, da es um eine Verhandlung des Körpers in einem kulturellen Kontext geht. „Der Begriff des Performativen bezeichnet die Eigenschaft kultureller Handlungen, selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend zu sein.“¹⁶⁸ Im Folgenden wird versucht, Performativität mit der Repräsentationspolitik der Musikvideos in Einklang zu bringen, um diese für eine gemeinsame Analyse fruchtbar zu machen.

2.3.1. *Performativität von Blackness*

Da Blackness ein sehr breitgefächertes Themengebiet behandelt, muss an dieser Stelle die Analyse auf die Performativität des Blackness-Begriffes reduziert werden, sodass hier vor allem die Visualisierung des männlichen *schwarzen* Körpers im Fokus steht. Dieser Art der Performativität liegt immer etwas Körperliches zugrunde, wobei der Dualismus von *Schwarz* und *Weiß* mitkonstruiert wird. „Both are positions within discourse and power, and, moreover, the nothingness of whiteness requires the somethingness of blackness for its ‘non-existence’.“¹⁶⁹ Das Problem des Weißseins – so wird auch im weiteren Verlauf der Arbeit klar – besteht in seiner Charakterlosigkeit im Sinne einer vermeintlichen Normativität. In Bezug auf die Medialität von Blackness wird das Maskuline in seiner Gesamtheit von Bedeutung, da

¹⁶⁶ Herzog, Amy: *Illustrating Music*. a.a.O., hier: S. 40.

¹⁶⁷ Altrogge, Michael; Amann, Rolf: *Videoclips*. a.a.O., S. 96.

¹⁶⁸ Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias [Hrsg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. akt. und erw. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014, S. 251.

¹⁶⁹ Railton, Diane; Watson, Paul: *Music Video*. a.a.O., S. 109.

hier Musikvideos von Bands mit männlichen Sängern betrachtet werden. Dabei muss die Frage nach der hegemonialen Macht dieses Körpers gestellt werden – nicht nur bezogen auf Blackness, sondern insbesondere im Zuge der visuellen Darstellung innerhalb der Musikvideos. Durch ihre massenmediale Distribution ermöglichen Videoclips die Verfügbarkeit vieler lokaler hegemonialer Maskulinitäten im globalen Kontext.¹⁷⁰

Als Teil dieses imaginierten Vorstellungsbildes eines *schwarzen* Menschen markiert Körperlichkeit sowie in weiten Teilen auch Musikalität, konstruierte phänotypische Eigenschaften von ‚Rasse‘. In Bezug auf Musikvideos wird der Tanz zum Ausdruck rassialisierter Körperlichkeit, da durch die Veränderung der europäischen Tanzkultur im 20. Jahrhundert ein Rückgriff auf ebenjene *schwarze* Körperlichkeit auszumachen ist. Während sich der europäische Standardtanz vornehmlich an durchgeplanten Choreografien orientiert, werden im Zuge dieses Rückgriffs lustgesteuerte und bewegungsfreie Tanzkulturen geschaffen, die mit *schwarzer* Kultur assoziiert werden. „Diese historische Erfahrung hat nachhaltig zum Bild des musikalisch und körperlich ausdrucksstarken ‚Schwarzen‘ beigetragen und bildet so eine Grundlage für das Inszenierungstereotyp farbiger Tänzer in Musikvideos.“¹⁷¹ Der schwarze männliche Körper erfährt, wenn er massenmedial verbreitet wird, eine doppelte Fetischisierung. Zunächst wird dieser zu einem erotischen Vorstellungsobjekt stilisiert, um ihn in weiterer Folge Objekt einer gewissen Schau- und Erforschungslust im Sinne eines exotisierenden Blickes zu machen.

Neben der Betonung der Muskeln durch das Zeigen nackter Oberkörper ist ein für Musikvideos relevanter Bezugspunkt dieser Fetischisierung das Haar von People-of-Color, „in so far as hair itself is an important marker of raced identity“¹⁷². Im Zuge kultureller Praktiken werden Haare als Rohmaterial mit symbolischer Bedeutung aufgeladen, die für die Bildung von Gemeinschaft an Wert besitzen. Haare erfüllen dabei eine Doppelfunktion für die Identitätsbildung, da sie zum einen Ausdruck eines individuell gepflegten Stils sind und zum anderen jedoch eine Verkörperung gesellschaftlicher Normen, Konventionen und Erwartungen darstellen.¹⁷³ Der Umgang mit Haaren ist durch eine spezifische Form von Pflege, Schnitt und Stil sozial bestimmt. Kobena Mercer macht in seinem Buch *Welcome to the Jungle* auf die Relevanz der Haare für religiöse Rituale aufmerksam. „The symbolic value

¹⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 124.

¹⁷¹ Schoch, Christina: *Dancing Queen & Ghetto Rapper*. a.a.O., S. 174.

¹⁷² Raiton, Diane; Watson, Paul: *Music Video*. a.a.O., S. 127.

¹⁷³ Vgl. Mercer, Kobena: *Welcome to the Jungle*. *New Positions in Black Cultural Studies*. New York: Routledge, 1994, S. 100.

of hair is perhaps clearest in religious practices – shaving the head as a mark of worldly renunciation in Christianity or Buddhism, for example, or growing hair as a sign of inner spiritual strength for Sikhs.”¹⁷⁴ In seiner symbolischen Dimension spiegelt das Haardispositiv zudem die hegemonial-sozialen Machtrelationen wider. Haare von People-of-Color werden in rassistischen Denkmodellen mit negativen Konnotationen belegt, wodurch das kaukasische *Weißsein* als Schönheitsnorm symbolisch gefestigt wird. „The very arbitrariness of this originary naming thus reveals how an *aesthetic* dimension, concerning blackness as the absolute negation or annulment of ‚beauty‘, has always intertwined with the rationalization of racist sentiment.“¹⁷⁵ Dabei entwickeln sich im Zuge der kulturellen Praxis der Afro sowie die Dreadlocks als politisiertes Zeichen der Black Pride-Bewegung, wobei stetig die Gefahr besteht, vom Mainstream entpolitisiert zu werden. Diesen Stilen – aber auch den Haaren von People-of-Color im Allgemeinen – werden Natürlichkeit sowie Wildheit attestiert, wodurch sie erst durch Pflege ‘zivilisiert’ werden können oder müssen – eine Idee, die auf koloniales Denken zurückzuführen ist. „Both these hairstyles were never just natural, waiting to be found: they were stylistically *cultivated* and politically *constructed* in a particular historical moment as part of a strategic contestation of white dominance and the cultural power of whiteness.“¹⁷⁶ In den 1960er Jahren wurde der Afro, verstärkt durch die Hippie-Bewegung, zu einem fetischisierten Objekt westlicher Normen. Beide Looks implizieren durch ihre Verhandlung mit dem hegemonialen Weißsein eher eine Identifikation mit dem Globalen Norden als mit Afrika an sich.

Haare sind auch in der Metal-Szene von Bedeutung, da sie als identitätsstiftendes Merkmal verstanden werden, wonach die Länge dieser über die ‘trueness’ eines Individuums und dessen Bekenntnis zur sozialen Gruppe Rückschlüsse zulässt. Dreadlocks werden dabei auch von Metalheads – insbesondere im Genre des Nu-Metal – getragen, wie von Jonathan Davis von Korn, Zack De La Rocha von Rage Against The Machine sowie zwischenzeitlich Robert Flynn von Machine Head.

Blackness, ein Begriff der im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch näher beschrieben wird, ist per definitionem performativ, da die Identität *schwarzer* Individuen in einer von *Weiß* dominierten sozialen Gemeinschaft fortwährend verhandelt wird. „[B]lackness may indicate a

¹⁷⁴ Mercer, Kobena: Welcome to the Jungle. a.a.O., S. 101.

¹⁷⁵ Ebd., S. 102.

¹⁷⁶ Ebd., S. 108.

self-interpreting process which simultaneously ‚makes and unmakes‘ black identity in the ceaseless flux of historical change.“¹⁷⁷ Dieser Wandel ist vor allem geprägt durch rassialisierte Kategorisierungen und kulturelle Performanz. Bryant K. Alexander nähert sich in seinem Buch dem performativen Blackness-Begriff wie folgt an:

„The notion of performative Blackness is a construct that bleeds the borders of racial categorization and cultural performance: the former being fixed genealogy though socially constructed as a determinate of difference with a relegation of rights and authority, and the latter being assumed engagement and presentation of self within a cultural sphere of recognition.“¹⁷⁸

Während die rassialisierten Kategorisierungen trotz ihrer sozialen Konstruiertheit unveränderlich erscheinen, ist die kulturelle Performanz per se für jede Person individuell erfahrbar. Blackness lässt sich dadurch als Versuch einer Nachahmung *weißer* Kultur zum Zweck der Anpassung verstehen. „The social articulation of difference, from the minority perspective, is a complex, on-going negotiation that seeks to authorize cultural hybridities that emerge in moments of historical transformation.“¹⁷⁹ Performativität als Mimikry ist so kein einmaliger kultureller Akt, sondern wird durch andauerndes Wiederholen im alltäglichen Leben naturalisiert. Dabei hat Mimikry auf die Autorität des kolonialen Diskurses eine ebenso tiefgreifende wie verunsichernde Wirkung, denn sobald das kolonialisierte Subjekt normalisiert wird, entfernt es sich von seiner eigenen Sprache der Freiheit und produziert ein anderes Wissen über seiner Normen. Das vermeintlich Andere wird so nicht mehr als solches erkannt und untergräbt dadurch den normativen Kanon. „The success of colonial appropriation depends on a proliferation of inappropriate objects that ensure its strategic failure, so that mimicry is at once resemblance and menace.“¹⁸⁰ Zum anderen verwenden die Kolonisierten die Mimikry selbst als Unterscheidungsfaktor, der sie von den Kolonisator*innen trennt, indem sie sich durch den Akt der Mimikry ihrer Identität selbst versichern.

¹⁷⁷ Benston, Kimberly: *Performing Blackness. Enactments of African-American modernism*. London: Routledge, 2000, S. 3f.

¹⁷⁸ Alexander, Bryant: *The performative Sustainability of Race. Reflections on Black Culture and the Politics of Identity*. New York; Wien [u.a.]: Lang, 2012, S. 20.

¹⁷⁹ Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994, S. 2.

¹⁸⁰ Ebd., S. 86.

Blackness unterwandert damit diese Kopie des stereotypen Originals im Sinne Judith Butlers, sondern befindet sich nicht nur „in the theatrical fantasy of the white imaginary that is then projected onto black bodies, nor is it always consciously acted out [...] In this respect, blackness supercedes or explodes performance in that the modes of representation endemic to performance – the visual and spectacular – are no longer viable registers of racial identification.“¹⁸¹ Diese Identitäten generieren den aktuellen Diskurs innerhalb einer sozialen Gruppe, wobei immer auf vorhandene (stereotype) Vorbilder referiert wird. Die Betonung der Blackness stellt einen subversiven Akt gegen jene Stereotypen dar, was im Musikvideo zu *Nobody*¹⁸² von Skindred auf drei Ebenen verdeutlicht werden kann. Zum einen wird auf der sprachlichen Ebene ein bestimmter Slang verwendet. Mit den Worten ‚dem‘ (statt ‚them‘) oder ‚in a fe dis‘ (statt ‚within this‘) wird auf eine bestimmte Art des Sprechens einer unteren Mittel- respektive Arbeiter*innenschicht Bezug genommen. Für das Hervortreten der Subjektivität des Westens mitsamt seinen rassifizierenden Implikationen ist das Erlernen von Sprache essentiell. „To speak means to be in a position to use a certain syntax, to grasp the morphology of this or that language, but it means above all to assume a culture, to support the weight of a civilization.“¹⁸³ Vor allem innerhalb der Jugendsprache lässt sich eine derartige Assimilation finden. Somit wird das standardisierte Englisch vor allem mit *Weißsein* verknüpft, während die Umgangssprache hauptsächlich mit der Arbeiter*innenschicht und in weiterer Folge mit Blackness in Verbindung gebracht wird.¹⁸⁴ Damit tritt die Sprache als (Selbst-)Ermächtigungswerkzeug der Blackness auf und ist mit Bedeutung aufgeladen, die durch ihrer binäre Struktur Differenz kreiert. „Binäre Gegensatzpaare tendieren jedoch dazu, in ihrer rigiden dualen Struktur übervereinfachter Darstellung alle diese Variationen und Unterschiede aufzusaugen und unkenntlich zu machen.“¹⁸⁵ Dies bedeutet, dass es Differenz erfordert, um Bedeutung zu generieren, die sich im Dialog mit dem ‚Anderen‘ befindet. Ähnlich wie es sich mit Stereotypen verhält, wird Differenz gebraucht, um sie im alltäglichen Leben – zumindest symbolisch – zu unterwandern. Dabei ist nicht nur das, was gesagt wird, entscheidend für die Bedeutung, sondern auch wie es gesagt wird. *Nobody* kennzeichnet sich durch die Verwendung dieser ‚vernacular language‘ als das ‚Andere‘ und schafft so Sichtbarkeit.

¹⁸¹ Johnson, E. Patrick: *Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity*. Durham; London: Duke University Press, 2003, S. 8.

¹⁸² Skindred – *Nobody*. Regie: Wendy Morgan, UK, 2005, URL: <https://vimeo.com/18245750>.

¹⁸³ Fanon, Frantz: *Black Skin, White Masks*. London: Pluto Press, 2008, S. 8.

¹⁸⁴ Vgl. Johnson, E. Patrick: *Appropriating Blackness*. a.a.O., S. 5.

¹⁸⁵ Hall, Stuart: *Das Spektakel des ‘Anderen’*. In: Hall, Stuart: *Ideologie, Identität, Repräsentation*. Hamburg: Argument-Verlag, 2004, S. 108-166, hier: S. 117.

Zum anderen findet auf musikalischer Ebene eine Symbiose von Metal und dem aus Jamaika stammenden Reggae statt, was vor allem am Gesang verdeutlicht werden kann. Benji Webbes Klangvolumen reicht dabei von Growl- respektive Shout-Gesang bis hin zum kopfstimmlastigen Gesang des Reggae. Zudem verstärkt sich der Eindruck der Symbiose am Off-Beat-Rhythmus des Gitarren- und Bassriffs. Während im Reggae vor allem ‚leichte‘ Töne verwendet werden, dominiert im Metal das ‚schwere‘ Klangbild, das vor allem durch den Einsatz von dorischen oder reinen Moll-Skalen, die zusätzlich zu den Blues- oder Dur-Schemata Verwendung finden, erzeugt wird. „Dazu trug nicht zuletzt auch ein entsprechend modifiziertes Schlagzeugspiel bei: Die Betonungen wurden konsequent auf die Hauptzählzeiten gelegt, wobei klanglich der Kontrast zwischen der tiefen Bassdrum und der harten Snaredrum besonders hervorgehoben wurde.“¹⁸⁶ Im Gegensatz dazu findet der Off-Beat vor allem im Reggae, Funk und Jazz Verwendung und bedeutet eine Abkehr von der auf der Betonung des ersten Schlages basierten Rhythmik des Rock hin zur Akzentuierung des zweiten Schlages eines Taktes. So finden Elemente des Raggaes ebenso wie für Metal typische Klangelemente Eingang in *Nobody*.

Drittens wird auf visueller Ebene in diesem reinen Performance-Clip mit illustrativen Bildelementen die jamaikanische Herkunft des Sängers Benji Webbe plakativ ausgestellt. Vor allem durch die Tänzer*innen, die sich im Setting der Band-Performance bewegen¹⁸⁷ und so mittels Einheit des Raumes auch eine Einheit der Zeit suggerieren. Diese tragen die jamaikanischen Nationalfarben Schwarz, Gelb und Grün und tanzen einen klassisch urbanen Hip-Hop. „Die Häufigkeit der Darstellung von afrikanischstämmigen Menschen im Kontext von Tanz und Bewegung [...] verweist auf die Bedeutung von Körperlichkeit und Körperbewusstsein im westlichen Diskurs über afrikanische, ‚schwarze‘ Kultur.“¹⁸⁸ Hier geht der Tanzstil des Hip Hop mit jenem des Metal durch den Schnitt eine Verbindung insofern ein, als das ‚Moschen‘ dem Hip Hop gegenübergestellt wird,¹⁸⁹ bis die beiden Stile schließlich in jener Szene, die einen Metalhead mit zwei Tänzerinnen im gemeinsamen Tanz zeigt, kulminieren¹⁹⁰. Somit wird das Verbindende der Musik über vermeintliche kulturelle Grenzen hinweg angedeutet, wodurch es zu einer subversiven Unterwanderung jener Grenzen kommt.

¹⁸⁶ Altrogge, Michael; Amann, Rolf: Videoclips. a.a.O., S. 18.

¹⁸⁷ Skindred – Nobody. a.a.O., hier: 00:09-00:10; 00:23-00:24.

¹⁸⁸ Schoch, Christina: Dancing Queen & Ghetto Rapper. a.a.O., S. 160.

¹⁸⁹ Skindred – Nobody. a.a.O., hier: 01:06-01:19.

¹⁹⁰ Ebd., hier: 01:30-01:31.

Gleichzeitig verweisen diese Bilder auf die Lyrics des Refrains: ‚Nobody gets out of dis ya pit alive‘. Hier sind alle gleich, der ‚pit‘, ein Begriff, der aus der Metal-Szene kommt, wird zu einem Schlachtfeld, das sich aber in Verbindung mit dem Musikvideo als Ort des gemeinsamen Tanzes als Ort der friedlichen Ekstase relativiert. Der Hip Hop begann dabei als afroamerikanische Form des kulturellen Ausdrucks. „Yet there is also recognition that the boundaries of hip hop based on its perceived blackness have been in constant flux.“¹⁹¹ Mit dem Rückgriff auf diesen Tanz- und Musikstil ist ein weiteres Merkmal auszumachen, das die performative Blackness der Band unterstreicht.

Zusammengefasst lässt sich die performative Blackness als kultureller Akt verstehen, der die Zuschreibungen von rassialisierten Kategorien reflektierend aufgreift. Die Formen von Performativität referieren in erster Linie auf das identitätsstiftende Körperliche wie Muskeln oder Haare. Das bewusste Ausstellen der Blackness in einer ansonsten durch *whiteness* charakterisierten Szene kann somit als Selbstermächtigungsstrategie, die in dem Musikvideo realisiert wird, gesehen werden und Benji Webbe als dessen Vertreter.

2.3.2. *Performativität von Metalheads*

Im Gegensatz zu Benji Webbe, bei dem eine Betonung seiner Blackness auszumachen ist, legt Howard Jones, der ehemalige Frontman der US-amerikanischen Metalcore-Band Killswitch Engage, diese zugunsten seines Metal-Images ab. Das Bedrohliche an der Mimikry besteht in ihrer doppelten Sicht, die durch Enthüllung der Ambivalenz des kolonialen Diskurses gleichzeitig dessen Autorität aufbricht.¹⁹² Durch die Imitation ist Mimikry gleich der Tarnung keine harmonisierte Form der Unterdrückung von Differenz, sondern eine Form von Ähnlichkeit. In seiner visuellen Darstellung reiht sich Howard Jones in die für Metal typische Performativität ein, wie sich am Clip zu *Rose of Sharyn*¹⁹³ ausmachen lässt.

Für dieses Musikvideo, das als erste Single-Auskopplung des Albums THE END OF HEARTACHE aus dem Jahr 2004 veröffentlicht wurde, zeichnet sich Lex Halaby verantwortlich. Dieser zeigt zu Beginn eine Wüstenlandschaft mit kargen Bäumen im

¹⁹¹ Tiongson Jr, Antonio T.: Claiming Hip Hop. Authenticity Debatis, Filipino DJs, and Contemporary U.S. Racial Formations. In: Japtok, Martin; Jenkins, Jerry Rafiki [Hrsg.]: Authentic Blackness. ‘Real’ Blackness. Essays on the Meaning of Blackness in Literature and Culture. New York [u.a.]: Peter Lang, 2011, S. 85-99, hier: S. 94.

¹⁹² Vgl. Bhabha, Homi: The Location of Culture. a.a.O., S. 88.

¹⁹³ Killswitch Engage – Rose of Sharyn. Regie: Lex Halaby, USA, 2004, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PgMsACFMIq8>.

Zeitraffer, der Wind ist als intradiegetischer Soundeffekt auf auditiver Ebene zu hören. Durch diese Bilder wird die Einsamkeit, die der Songtext bereits in der ersten Zeile ‚numb and broken, here I stand alone‘ vermittelt, vorweggenommen. „The relationship between the video’s landscape and the song’s form can give a location a specific ideological slant.“¹⁹⁴ Erst mit dem Schrei eines Vogels, der die Isolation der Wüste aufgreift, beginnt der Song, wobei im Anschluss ein Ast, in welchem das erste Wort des Songtextes ‚numb‘ geschrieben steht, zu sehen ist.¹⁹⁵ Die Band steht mit dem gesamten Equipment zwischen den zuvor angedeuteten Bäumen, womit das Setting dieses illustrativen Performance-Videos etabliert wird.

In der nächsten Einstellung wird der Sänger Howard Jones in der Halbnahen gezeigt, er blickt – wie bei Performance-Shots üblich – direkt in die Kamera. Die Lichtgestaltung dieses Clips ist betont hell, sodass die weiße Haut der Musiker mit der Wüste korreliert, aber auch die Haut von Jones gut ausgeleuchtet wird. Seine Haut wird mit dem dunklen Hintergrund der Äste und seinem schwarzen Hemd in Kontrast gestellt, was eine zusätzliche Betonung respektive *Aufhellung* der Haut mit sich bringt. Das Licht strahlt von oben auf ihn herab, was eine Heiligenscheinwirkung evoziert. Im Vergleich dazu wirkt die nächste Einstellung¹⁹⁶ unorganisiert, da die Kamera, hinter einem dieser Astsammlungen positioniert, auf die Musiker gerichtet ist und die Körper in der Totalen nicht klar vom Hintergrund unterscheidbar werden. Einzig in jenen Einstellungen¹⁹⁷ wird die dunkle *Hautfarbe* des Frontman insofern markiert, als die Kamera leicht geneigt gegen die Sonne gerichtet ist, wodurch der Schatten die Haut von Jones verdunkelt.

Die Farben dieses Clips scheinen etwas reduzierter und verblasst zu sein, was das Weiß des Sandes in der Landschaft und die *Hautfarbe* der Musiker verstärkt. Illustrative Zwischenschnitte präsentieren die Hitze der Umgebung und die mit Songtexten versehenen Äste. An dieser Stelle ist anzumerken, dass der Schweiß des Sängers präserter zum Vorschein kommt als etwa beim Schlagzeuger oder den Gitarristen. Dieses Phänomen hat mit dem Weißabgleich respektive der durch die Kameratechnik entwickelten 36% Hautspiegelung zu tun, die technisch reguliert und normiert wird. Dies ist jedoch „nicht auf einen bestimmten *Hautton*, sondern auf diejenige Strahlung hin [adjustiert], in der die Wellenlänge von Rot Grün Blau zusammenkommen und aufgehoben erscheinen“¹⁹⁸. Dadurch werden jedoch

¹⁹⁴ Vernallis, Carol: *Experiencing Music Video*. a.a.O., S. 86.

¹⁹⁵ Killswitch Engage – *Rose of Sharyn*. a.a.O., hier: 00:05.

¹⁹⁶ Ebd., hier: 00:07 – 00:08.

¹⁹⁷ Ebd., hier: 03:06 – 03:11 und 03:27 – 03:32.

¹⁹⁸ Bergemann, Ulrike: *Weißabgleich und unzuverlässiges Vergleichen*. a.a.O., hier: S. 12.

zwangsläufig die helleren Farbtöne betont. Erst zum Schluss des Videos wird der Grund für diese Verblässung des Bildes ersichtlich: denn durch die Reduktion gewisser Farbanteile, verstärkt das Rot der Rose, die auch titelgebend ist, seine Wirkung innerhalb des Bildes.

Wie einleitend schon ausgeführt, stellt der Regisseur des Videos Lex Halaby einen Bezug zum Songtext her, indem er bestimmte Worte in die Äste ritzt, die sich im weiteren Verlauf mit Blut füllen und so die rote Farbe der Rose vorweg nehmen¹⁹⁹. Hier wird ein Bild-Text-Bezug hergestellt, der mit Gabriellis zweiter Funktion der Bilder beschrieben werden kann und demnach über den rein illustrativen Zweck der anderen Zwischenschnitte hinausgeht.

Howard Jones ist im Vergleich zu Benji Webbe durch keine besondere performative Blackness definiert, da der Song von alltäglichen menschlichen Gefühlen handelt, weshalb die Notwendigkeit nicht gegeben ist, sich im Video mit der *race* des Sängers zu beschäftigen. Jones ist wie seine Bandkollegenin diesem Clip schwarz gekleidet. Er trägt ein schwarzes Hemd über einem schwarzen Shirt, die Jeans sind dunkel, womit er sich im Stilkanon des Metal bewegt. Zwar lassen sich aufgrund der sozialen und kulturellen Bandbreite keine allgemeingültigen Aussagen über die Kleidung im Metal treffen, wenige Gemeinsamkeiten wie die Vorliebe für schwarze respektive dunkle Kleidung sowie Tattoos oder anderen Körperschmuck sind nichtsdestoweniger auszumachen. „The heavy metal performer’s personality is supposed to be identified with his art; he announces his independence from the compromises of respectable society by such outward signs of inward grace as long hair and tattoos.“²⁰⁰ Jedoch fehlen bei Jones die spätestens seit den 1980er Jahren wichtig gewordenen langen Haare. Dennoch verpflichtet sich der Sänger durch Piercings und Tattoos der Szene. Tattoos und das Tragen von schwarzer Kleidung sind als Rückgriff auf die ästhetischen Codes der Rocker- und Biker-Kultur zu werten.

Während Bryant Alexander von der Universität als elitäres Privileg des *Weißseins* ausgeht und sich mit dem Wort ‚*whitewashed*‘ auf seinen Vater bezieht, der den Ausdruck verwendet „to suggest the act of Black kids being programmed to think White and to engage in cultural practices that were more of ‚White culture‘ than the Black culture of their communities“²⁰¹, wird Metal in der heutigen Literatur kaum mehr als etwas ‚nur *Weißes*‘ gesehen, wie in folgenden Kapiteln herausgearbeitet wird. Dieses Verständnis von *whitewashing* setzt jedoch ein dualistisches System von Ausgrenzung und Isolation – oder Inklusion und Exklusion –

¹⁹⁹ Killswitch Engage – Rose of Sharyn. a.a.O., hier: 2:24.

²⁰⁰ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 65.

²⁰¹ Alexander, Bryant: The performative Sustainability of Race. a.a.O., S. 85.

voraus, welches für die Identität des Metal nur bedingt festzustellen ist, da nur der musikalische Geschmack des Individuums zählt. Ausgegrenzt wird in gewisser Weise der musikalische und gesellschaftliche Mainstream. Die (unbegründete) Angst, *schwarze* Kinder würden mit ihren Wurzeln brechen und sich von der Blackness verfremden²⁰², kann für die Metal-Szene nicht behauptet werden. Vielmehr kann von jener Strategie der Mimikry ausgegangen werden, die Blackness zwar anerkennt, jedoch hauptsächlich einen subversiven Akt gegen die dominierende gesellschaftliche Ordnung der *whiteness*, dessen kulturelle Praktiken sie nachahmt, um Sichtbarkeit zu schaffen, vollzieht.

Zusammengefasst lässt sich bei diesem Video demnach der Verlust der Blackness von Howard Jones argumentieren, was einer Assimilation an das subkulturelle Image des Metalcore-Frontmans gleichkommt. Hierbei kann das Konzept der Mimikry von Homi Bhabha insofern fruchtbar gemacht werden, als es sich um eine Betonung der Performativität der Metalheads handelt. Während sich Benji Webbe auf seine performative Blackness beruft, lässt sich bei Howard Jones eine bewusste Betonung seiner Hingabe zum Metal beobachten, die sich anhand der Kleidung und den Tattoos darlegen lässt. Hierbei wäre jedoch anzumerken, dass das alleinige Tragen schwarzer Kleidung oder Tattoos keine hinreichende Bedingung für die Teilhabe an der Subkultur respektive der Szene darstellt und so auf andere performative sowie kulturelle Codes geachtet werden muss, um ein Individuum der Metal-Szene zuzuordnen.

Anhand der Analyse von *Rose of Sharyn* konnte die Bedeutung der Performativität für Metal in Verbindung mit der Verhandlung von Blackness dargelegt werden. Da es sich bei Metalheads, wie sich noch zeigen wird, um eine (subkulturell orientierte) Szene handelt, werden bestimmte kulturelle Praktiken als identitätsstiftendes Moment vorausgesetzt. Dabei muss festgehalten werden, dass Identität als Form einer konstituierten kulturellen Repräsentation von den Individuen selbst sowohl gelebt als auch gespielt wird. Durch die gemeinsam geteilte Liebe zur gleichen Musik werden bestimmte visuelle Codes geschaffen, die vornehmlich durch die Musiker*innen selbst vermittelt werden. „The visual aspect of heavy metal comprises a wide range of items including band logos, album covers, photographs, patches, and T-shirts; live performance visual elements such as concert

²⁰² Vgl. ebd.

costumes, lighting-effects, stage sets, and choreography; and magazine artwork and music video images.”²⁰³

Ein wesentlicher Bestandteil dieser visuell-performativen Codes sind – wie zuvor in Bezug auf Blackness angedeutet – die Haare. „The bald or even those who simply lack luxurious manes of hair are at disadvantage in heavy metal. Long hair, an emblem of the hippies of the late 1960s, is the norm.”²⁰⁴ Durch das Tragen langer Haare versichern sich sowohl die Künstler*innen als auch die Fans ihrer Authentizität, die für den Metal wichtig ist. Die besondere Bedeutung der Haare lässt sich auch anhand des Begriffs Hair-Metal, der abwertend für Glam-Metal verwendet wird, verdeutlichen. Bands dieses Genres richten ihre Aufmerksamkeit verstärkt auf das äußere Erscheinungsbild. „Der Glammetal verstörte mit jener Vorliebe für Glitzerhosen, Rüschenblusen, Haarspray, Lidschatten und Lippenstift die ziemlich homophoben Fans der ‚Schneller, härter, lauter‘-Fraktion.“²⁰⁵ Gerade das Haardispositiv verweist in Bezug auf Männlichkeitsdarstellungen auf ein Paradoxon, da die Haarlänge zum einen eher weiblich konnotiert ist und zum anderen aber im Metal als symbolischer Bedeutungsraum männlicher Kraft imaginiert wird.

Eng verbunden mit den Haaren lässt sich Körperlichkeit im Allgemeinen als einen weiteren wichtigen Faktor der Performativität innerhalb der visuellen Sprache des Metal ausmachen. Insbesondere das Live-Konzert, aber auch das privat-individuelle Rezipieren der Musik evozieren sehr starke körperliche Reaktionen. „Das Erleben des Metal scheint in hohem Maße den Körper aufzurufen, den tanzenden, die Musik nachvollziehenden Körper und erst nachgeordnet das ideologische oder ästhetische Empfinden des Metal-Subjekts.“²⁰⁶ Im performativen Körperdiskurs innerhalb der Metal-Szene lässt sich eine Trennlinie zwischen den Künstler*innen und den Fans ausmachen. Während die körperliche Fitness für die Mehrzahl an Fans keine große Rolle zu spielen scheint, bedingt gerade ein gutes Körperbild der Musiker*innen mitunter den Erfolg einer Band. „Having a powerful, young, and athletic-looking body is most significant for the lead singer, but such features are also important for other members of the group. The growing importance of the video through the 1980s produced a new requirement that the lead singer also have a handsome face.”²⁰⁷ Speziell in

²⁰³ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 27.

²⁰⁴ Ebd., S. 65.

²⁰⁵ Roccor, Bettina: Heavy Metal. Die Bands. Die Fans. Die Gegner. München: C.H. Beck, 1998, S. 58.

²⁰⁶ Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert: Einleitung. In: Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert [Hrsg.]: Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit Verlag, 2011, S. 9-21, hier: S. 14.

²⁰⁷ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 64.

Zeiten von bildbasierten Sozialen Medien wie Instagram oder in weiten Teilen auch Facebook ist ein betont trainiertes Körperbild der Musiker*innen zu beobachten. Die Analyse des Clips *Warriors of the World* hat diese Art der Betonung des Körperlichen im Metal in Verbindung mit dessen Performativität offengelegt. Visuell sollte das Ausstellen auf das Maskuline Kompromisslosigkeit und Härte signalisieren.²⁰⁸ Innerhalb dieses Diskurses lässt sich auf Seiten der extremen Spielart des Metal auch jene Strömung festmachen, die sich jeglicher Körperlichkeit (v.a. während Konzerten) verwehrt. „At the time, death metal shows resembled hardcore shows, featuring large, communally oriented mosh pits. This communal solidarity, together with the bonhomie that death metallers frequently expressed, was seen as being contrary to the ‘seriousness’ required to be a satanic metallers.“²⁰⁹ Aufgrund der Geschwindigkeit und der Komplexität der Gitarrenriffs ist es den Musiker*innen des Death-Metal oftmals nicht möglich, sich abgesehen vom Headbängen auf der Bühne zu bewegen, weshalb dies auch von der Fangemeinde als nicht notwendig erachtet wird.

Als Teil der Performativität muss das Konzert respektive die Bühne als kulturell-performativer Ort genannt werden. „Frontstage is the realm of the audience, ruled by a sense of community, adherence to the codes of a valued subculture, and expressive-emotional experience. The stage itself is the site of the mediation of these two worlds by the performing artist who binds them together with the music.“²¹⁰ Aus diesem Grund besteht die Mehrzahl der Musikvideos des Metal aus Performance-Shots, die sowohl die Authentizität verhandeln als auch Zeichen handwerklicher Virtuosität darstellen. Die Bühne wird dadurch zu einem Ort der Transzendenz, bei der sich die Performativität der Musiker*innen am deutlichsten ausdrückt. Dies lässt sich anhand der Bühnen-Outfits verdeutlichen, wobei die On-Stage von der Back-Stage-Personality zu unterscheiden ist. Während Bands aus dem Speed-, Thrash-Death- sowie Doom-Metal-Bereich sich optisch nicht von den Fans unterschieden wissen wollten, waren es vornehmlich amerikanische Bands ab Mitte der 1980er Jahre, deren On-Stage-Persona von der Privat-Person zu trennen waren.²¹¹ Als Beispiel hierfür lässt sich Alice Cooper nennen.

Die Performativität der Metalheads ist damit geprägt durch eine starke männliche Körperlichkeit, die sich neben körperlicher Fitness auch und vor allem an dem Haardispositiv

²⁰⁸ Vgl. Roccor, Bettina: Heavy Metal. a.a.O., S. 106.

²⁰⁹ Kahn-Harris, Keith: Extreme Metal. a.a.O., S. 45.

²¹⁰ Ebd., S. 199f.

²¹¹ Vgl. Roccor, Bettina: Heavy Metal. a.a.O., S. 106.

ausdrückt. Als Ort dieser Performativität wird zusätzlich zu den Musikvideos insbesondere die Bühne während des Live-Konzertes wichtig. In der kollektiv erfahrbaren kulturellen Praxis des Konzertes werden authentische Identitäten geformt und gefestigt, wobei jegliche Unterscheidungen – *race*, Klasse sowie Geschlecht – irrelevant werden.

Um das Verhältnis von Blackness und Metal besser verstehen zu können, ist es wichtig, sich mit den sozio-demografischen Faktoren innerhalb der Metal-Szene zu beschäftigen. Aus diesem Grund wird im folgenden Kapitel zunächst, aufbauend auf eine kurze musiktheoretische Einführung, der Metalhead als soziologisches Untersuchungsfeld eröffnet. Im Zuge dessen soll der Versuch einer Klassifizierung dieser Szene in einem kulturtheoretischen Kontext gewagt werden, um im Anschluss die Frage nach dem blinden Fleck des Metal zu erörtern. Dabei wird die Stellung von People-of-Color innerhalb der Szene untersucht.

3. No Life ‘til Leather: eine Soziologie der Metalheads

Da das Musikvideo als eine zeitgenössische und massenmedial verbreitete Kunstform betrachtet werden muss, ist es unabdingbar, den sozio-kulturellen Kontext der Rezipient*innen näher zu analysieren. Dies wird vor allem durch eine soziologische Perspektive auf die Metal-Szene und ihren Diskurs möglich. „In order to determine what kind of audience heavy metal has, it is necessary first to consider how audiences can be conceived.“²¹² Wenn nun also über das Publikum des Metal gesprochen wird, ist es notwendig, den historischen Ablauf des sozio-ökologischen Faktors, also die gesellschaftlichen Kontexte zu berücksichtigen, um sich im Anschluss mit der Frage auseinander zu setzen, welche Rollenbilder innerhalb des Metal (und somit auch in Musikvideos) vorherrschen. In diesem Kontext ist die Band ein Gefüge, das aus ‚professionalisierten‘ Fans besteht, sich von ‚unten‘ nach ‚oben‘ gearbeitet und somit den Statuswechsel von Hobby-Musikern zu Berufsmusiker vollbracht hat. Dafür soll zunächst untersucht werden, weshalb es zu Beginn des Heavy Metal einen Wandel von einer relativ homogenen (*weißen*, männlichen und urbanen) Gruppe zu jener demografischen Heteronormativität innerhalb dieser Musikrichtung gekommen ist. In weiterer Folge soll dargelegt werden, inwiefern sich dies in den 1990er Jahren durch Etablierung weiterer Subgenres und der Öffnung in Richtung Hip Hop verändert hat.

„Während Hip Hop sich mit Blackness, Ausgrenzung und Widerstand assoziieren lässt, bleibt Heavy Metal nur die negative Zuschreibung von Innovationslosigkeit, fungiert Metal allenfalls als Bezugspunkt für eine ‚suburb whiteness‘ und einer diffusen Abgrenzung gegenüber elterlicher Autorität. Mit dem weißen, nicht eindeutig subordinierten und meistens auch noch männlichen Subjekt der Massenkultur identifiziert man sich nicht so gern – zu wenig marginalisiert erscheint dieses Subjekt.“²¹³

Ausgrenzung und Widerstand sind neben der musikalischen Authentizität jedoch Leitideen der Metal-Szene und wirken demnach sinnstiftend für das Phänomen Metalhead. Das folgende Kapitel wird also zu Beginn erläutern, inwiefern sich Metal-Fans als einen Personenkreis einer subkulturellen Bewegung verstehen, der sich vom Massen-Begriff abwendet.

²¹² Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 94.

²¹³ Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert: Einleitung. a.a.O., hier: S. 11.

3.1. Metalheads – eine Einordnung

Einleitend soll an dieser Stelle gesagt werden, dass es sich hierbei um einen Versuch handelt, Metalheads als eine gewisse Gruppe einzuordnen, um diese besser in einem historischen Kontext lesen zu können. Dabei ist vorauszusetzen, dass keine allumfassende Typologie des Metalheads gemacht werden kann, da es sich generell um Individuen handelt, „welche in das selbstgesponnene Bedeutungsgewebe namens Kultur verstrickt sind [und] schließlich unterschiedliche Auffassungen von und unterschiedliche Erwartungen an ‚ihre‘ Kultur [haben]“²¹⁴. Zudem hat eine soziologische Beschäftigung mit den Metalheads von Beginn an mit dem Problem zu kämpfen, ‚von oben herab‘ zu geschehen, da sich Metal innerhalb dieses Diskursansatzes als Teil einer Popkultur im Gegensatz zu einer traditionellen, elitären ‚high culture‘ befindet und so per se etwas Schlechtes ist. „Priests of the high culture dismiss rock as ‚brutal culture‘, ‚masscult‘, or, more generally, mass culture.“²¹⁵ Der Begriff der Masse wird hier vor allem als negativ konnotierte Bezeichnung für eine Gruppe anonymer, vor allem urbaner Individuen gebraucht. „Aus filmgeschichtlicher Perspektive ist an der Entstehung des Konsumenten wichtig der Wandel vom Betrachten zum Verbrauchen.“²¹⁶ Der Mensch wird hier zu einem warenkonsumierenden Individuum, das auch für das Musikvideo an Relevanz gewinnt. In Bezug auf medientheoretische Überlegungen zu diesem Masse-Begriff lässt sich bei genauerer Betrachtung jedoch feststellen, dass eine Masse zum einen aus sich sowohl räumlich als auch ideologisch voneinander abgrenzenden Einzelnen besteht und zum anderen wenig bis kaum Interaktion zwischen ihnen vorherrscht. Einzig der Konsum ist verbindendes Glied, wobei die Interaktion nur temporär erscheint, persönlicher Austausch findet – im Gegensatz zu einer Fankultur wie im Metal – nicht statt.

Des Weiteren ist die kulturintellektuelle Sicht auf dieses Genre früh geprägt von apokalyptischen Perspektiven, die den Metal zum einen als „kulturell wertlos und für die Öffentlichkeit sogar als gefährlich“²¹⁷ einstufen oder ihn generell als „Erfindung der Musikindustrie für unterprivilegierte Jugendliche“²¹⁸ erachten. Kritik kommt dabei nicht nur

²¹⁴ Kotic, Tomislava: Heavy Metal als kulturelles System nach der Dichten Beschreibung von Clifford Geertz. In: Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert [Hrsg.]: Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit Verlag, 2011, S. 109-124, hier: S. 111.

²¹⁵ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 94.

²¹⁶ Engell, Lorenz: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a.M.[u.a.]: Campus-Verlag [u.a.], 1992, S. 17.

²¹⁷ Diaz-Bone, Rainer: Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. a.a.O., S. 241.

²¹⁸ Ebd.

aus der konservativ-rechten, sondern auch von der liberal-linken Seite des politischen Spektrums.

In diesem Sinne können Metalheads nicht als eine Masse definiert werden, denn „its members come from a narrow range of demographic positions and are often known to one another through their abundant interactions, especially at frequent live concerts and in peer groups that foster devotion to the music“²¹⁹. Hierbei steht vor allem der persönliche Kontakt der Fans untereinander für die Abgrenzung von einer Masse, wobei es sich auch zahlenmäßig um eine kleine Gruppe an Personen handelt, was an sich schon in Opposition zur Masse steht. Deena Weinstein geht somit in ihrer Analyse der Metalheads weiter, indem sie den Begriff der „‘folk‘ culture“, die sich „outside the systems of the corporate economy“²²⁰ befindet, der Massenkultur als Antagonist gegenüberstellt. Die US-amerikanische Band Slipknot kreiert beispielsweise darauf aufbauend ein Selbstbild, das gerade auf diese binäre Struktur referiert, als Band,

„made up of young men with previous job histories as Burger King clerk, gas station worker, welder, and DJ, and identifies itself as being from the ‚nowhere zone‘ or the ‚capital of boredom‘. Dramatizing their proudly self-labeled ‚alienation‘, these ‚rural nobodies‘ and ‚misfits‘ from Des Moines, Iowa have numbers (0-8) rather than names, wear matching industrial coveralls marked with their numbers and the random barcode number (742617000027) from their first [demo] album Mate. Feed. Kill. Repeat. (1996), and further describe themselves as ‚a bunch of blood-sucking freaks.‘“²²¹

Dieses Außerhalb, das Slipknot hier für sich selbst entwirft, bietet dabei Identifikationshilfen für ebenjene Jugendliche, die sich nicht dem massenorientierten Geschmack einfügen wollen oder können. Der Begriff ‚maggots‘, der eine, von der Band selbst verwendete, Bezeichnung für die Fans darstellt, verweist dabei auf das Gefühl, außerhalb des Systems zu sein und von der Gesellschaft ausgestoßen zu werden.

Jedoch reicht auch dieser Versuch der Eingrenzung nicht aus, da sich die Subkultur, wie Walser in weiterer Folge feststellt, in einem kommerziellen Rahmen bewegt und somit nicht zur Gänze außerhalb des Systems funktionieren kann. Die Underground-Metalbands der

²¹⁹ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 94f.

²²⁰ Ebd., S. 95.

²²¹ Halnon, Karen Bettez: Inside Shock Music Carnival. Spectacle as Contested Terrain. In: Critical Sociology, 30:3, 2004, S. 743-779, hier: S. 765.

1980er finden sich eher in kleinen Klubs als in großen Arenen ein, es findet eher eine subkulturelle Aktivität als eine massenmedial konstruierte Identität statt.²²² Betrachtet man die Beziehung der Metal-Szene im Allgemeinen zum Kommerz, so lässt sich festhalten, dass es zu einer starken Ausprägung des Letzteren in Hinblick auf die Erfolge von Bands wie Iron Maiden oder Metallica kommt, diese jedoch weitgehend unabhängig von den massenorientierten Strukturen der radiotauglichen Pop-Musik bleibt. Somit bleibt der Metal zwar in den etablierten Massenmedien kaum präsent, doch sind in dieser Kultur eigene Marktmechanismen auszumachen. Auch die Musikvideos werden nicht in die alltägliche Rotation der Musiksender aufgenommen, sondern werden, wie oben genannt, im Rahmen spezieller Programmzyklen gezeigt.²²³ Des Weiteren reicht diese marktmechanische Struktur von spezialisierten Plattenfirmen wie Nuclear Blast oder Metal Blade über dazugehörige Vertriebsstrukturen bis hin zu eigenen Informationsportalen, wie dem Metal-Hammer oder Kerrang, und Versandhandelsinstanzen wie EMP.²²⁴ Dennoch scheint diese Abgrenzung von der Masse für den Diskurs der Metal-Szene insgesamt von Bedeutung zu sein. „Anhand dieser Opposition wird die Autonomie der Musikwelt insgesamt reflektiert, indem die Wirkmächtigkeit ästhetischer Kriterien gegen das Interesse des kommerziellen Erfolgs [in den Genrezeitschriften] angeführt und eingefordert wird.“²²⁵ Diese Ästhetik stellt sich als Reaktion der Metalheads auch auf ihre persönlichen Erfahrungen der Ausgrenzung dar, was unter anderem an den Lyrics und Musikvideos diverser Metal-Bands gezeigt werden kann. Wie schon zuvor bei Slipknot angedeutet, findet diese Ablehnung der Szene zusätzlich durch bewusstes Negieren einer Massenkultur statt. Die Umwelt wird mit der kommerziellen Massenkultur gleichgesetzt und fällt somit aus dem Wertekanon der Metalheads heraus, die sich durch das Hören von vermeintlich nicht-massentauglicher Musik ausgrenzen oder ausgegrenzt werden. Dass diese Grenzlinie zwischen Pop und Metal verschwimmt, lässt sich aber an der Grammy-Verleihung 2017 zeigen, in der Metallica ihren Song *Moth Into Flame* mit Lady Gaga, einer der zurzeit größten Popsängerin, performten.

²²² Vgl. Walser, Robert: *Running With The Devil*. a.a.O., S. 14.

²²³ So war vor allem in den 1990er Jahren der *MTV Headbanger's Ball* speziell für Heavy Metal und seine Spielarten ausgerichtet. Der österreichische Musiksender gotv zeigt donnerstags von 23-24 Uhr in der Rubrik „hardplay“ ausschließlich Metal.

²²⁴ Vgl. Heinisch, Christian: *Zwischen Kult und Kultur. Kontinuitätsbehauptungen im Heavy Metal*. In: Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert [Hrsg.]: *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: Lit Verlag, 2011, S. 411-429, hier: S. 412.

²²⁵ Diaz-Bone, Rainer: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil*. a.a.O., S. 255.

Während das Musikvideo von Korn zu *Right Now*²²⁶ sich als ein selbstzerstörerisches Alter-Ego des lyrischen Ichs darstellt und so auf das (Selbst)Bild eines Metalheads in einer Sinnkrise verweist, findet im Clip zu *Thoughtless*²²⁷ das Ausgegrenztwerden eine explizitere Darstellungsform. Bei Letzterem handelt es sich um ein semi-narratives Musikvideo mit Performance-Elementen. Die Narration orientiert sich ästhetisch am filmischen Kanon und eröffnet mit einem Establishing-Shot einer Schule, die von Schüler*innen betreten wird, während im Off zunächst Gelächter²²⁸, anschließend das Song-Intro zu hören ist. In Zwischenschnitten sind die einzelnen Musiker der Band dargestellt, wobei zunächst nahe Einstellungsgrößen verwendet werden, der Dekor des Performance-Parts wird im Hintergrund nur teilweise sichtbar. Der Protagonist, gespielt von Aaron Paul, wird durch den Schulgang gehend dargestellt, seine Isolation in der leichten Untersicht vorweggenommen. Diese Kameraeinstellung offenbart jedoch auch die Selbstermächtigung, die im Akt des Ausgegrenztseins steckt und nimmt den Schluss des Videos unterschwellig vorweg. Seine Antagonisten, die ihn zum Teil auslachen, teils angewidert anblicken, werden in kurzen Zwischenschnitten aus einer Subjektiven heraus dargestellt.

Als das musikalische Intro in das Haupt-Riff²²⁹ übergeht, attackieren die als Fußballspieler gezeigten Jugendlichen den Protagonisten körperlich bis er zu Boden sinkt.²³⁰ Während den Strophen werden alternierend schulische Alltagsszenen gezeigt, in welchen Aaron Paul isoliert und in ein Tagebuch schreibend dargestellt wird. Die Performance-Teile der Band, die in einem künstlichen Dekor musizieren, welcher im Hintergrund Schatten von Menschen, die hinter einer hautfarbenen Gummiplane stehen, zeigt, werden immer wieder dazwischen geschnitten. Dieses Tagebuch verweist direct auf folgende Textstellen des Songtextes: 'Thumbing through the pages of my fantasies / Pushing all my mercy down, down, down / I want to see you try to take a swing at me / come on gonna put you on the ground, ground, ground.' Wörtlich Bezug genommen wird auf den Refrain und die zweite Strophe, indem der Protagonist von seinen Peinigern im Schwimmbad beinahe ertränkt wird. „Die Dichotomie von Identität und Alterität wiederholt sich, wobei der Ausgrenzungsdiskurs teilweise von Vorwürfen ans Umfeld begleitet wird, wonach dieses als Musikgenre, dessen Kultur und Fans

²²⁶ Korn – Right Now. Regie: Nathan Cox, USA, 2003.

²²⁷ Korn – Thoughtless. a.a.O., URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xVPvzX-AeSM>.

²²⁸ Ebd., hier: 00:00-00:05.

²²⁹ Ein Riff bezeichnet eine wiederkehrende Tonfolge des Ensembles respektive des Hauptinstrumentes, in diesem Fall der Gitarre.

²³⁰ Korn – Thoughtless. a.a.O., hier: 00:29-00:42.

attackiert und diffamiert.“²³¹ Im Laufe des zweiten Refrains wird nun das Dekor, in welchem die Band performt, in das Narrativ miteinbezogen, indem der Kopf des Sängers aus dem Rücken des Protagonisten schemenhaft hervortritt.²³² Angelehnt an Brian De Palmas *Carrie*²³³, findet der Höhepunkt des Musikvideos während des Abschlussballes dieser Schule statt und zeigt den Protagonisten mit einer Frau, die die Malocchio-Geste – ein Handzeichen, das als Identifikations- und Erkennungsgestus für die Szene gilt – vollzieht und in den Saal kommt. Statt Blut werden die Antagonisten mit einer milchigen Flüssigkeit, die aus dem Mund des Protagonisten spritzt, überschüttet. In seiner ästhetischen Strategie verweist das Video auf das bereits analysierte Konzept des Teufels.

Auf musikalischer Ebene findet insofern eine zusätzliche Abgrenzung statt, als die Tonalität von der, seit dem 18. Jahrhundert festgelegten, Standard-Stimmung mit der Grundtonlage E um eine Quint (Fünf-Ton-Schritt) auf A tiefer gestimmt ist. Die beiden Gitarristen der Band Brian ‚Head‘ Welch und James ‚Munky‘ Shaffer spielen dabei auf einer sieben-saitigen Gitarre, wobei hier die Tonfolge A-D-G-C-F-a-d verwendet wird. Diese Stimmung erzeugt eine Dissonanz, die für die Nu-Metal²³⁴ Band typisch ist, wobei auch die Kombination mit dem betonten Bassspiel von Reginald ‚Fieldy‘ Arvizu zu eben jener Andersartigkeit führt. Diese Dissonanz zeigt sich schon im Intro des Songs, als auf dem sehr a-rhythmischen Riff der ersten Gitarre eine dissonante Tonfolge durch die zweite Gitarre darübergelegt wird. Diese Abkehr von einem harmonischen Klangbild in *Thoughtless* schreibt sich im Strophenriff und dem Pre-Chorus fort, erst im Refrain/Chorus findet eine gewisse harmonische Tonalität Einzug. Korn greifen in ihren Songs oft auf den klassischen 4/4-Takt zurück, verbleiben somit in der Rhythmik eher konservativ.

Das Musikvideo spielt demnach Rachefantasien durch, die als Reaktion auf das Ausgrenztsein der Protagonisten – und somit der Metalheads an sich – gelesen werden kann. Das schulische Milieu des Clips bildet ein über Subgenrengrenzen hinausreichendes Motiv, das der stereotypen Demographie der Szene gerecht zu werden scheint. Ähnliche Narrative werden in den Musikvideos zu Korn's *Let the Guilt Go*²³⁵ und Bullet for My Valentine's

²³¹ Kotic, Tomislava: Heavy Metal als kulturelles System. a.a.O., hier: S. 115.

²³² Korn – Thoughtless. a.a.O., hier: 02:23-02:36.

²³³ Carrie. Regie: Brian De Palma, USA, 1976.

²³⁴ Nu Metal bezeichnet ein Subgenre des Metal, in welchem vor allem ein a-rhythmisches Bass- und Schlagzeugspiel mit teilweise dissonant klingenden Gitarrenriffs kombiniert wird. Des Weiteren ist der Gesang eher Rap-lastig mit Growl- und Scream-Elementen, was zum Teil zur Verschmelzung mit den Bezeichnungen Crossover, Rap Metal oder Groove Metal führt. Prominente Beispiele hierfür wären Limp Bizkit, Slipknot, Static-X oder eben Korn.

²³⁵ Korn – Let the Guilt Go. Regie: Nathan Cox, USA, 2010.

Waking the Demon oder Lordis *Hard Rock Hallelujah*²³⁶ angewandt und exemplifizieren so die Jugendlichen in ihren Alltagsproblemen und das Mobbing an Schulen. Diese narrativen Strukturen erfüllen somit eine Art Ventil-Funktion, indem das Fehlen einer sozialen, physischen und ökonomischen Stärke der Metalheads ins Gegenteil verkehrt wird.

Für diese Arbeit ertragreicher als die reinen Abgrenzungsdiskurse gegenüber der Masse scheint hingegen der Versuch einer Erweiterung, insofern, als Metalheads im Sinne ihrer Selbstreferenzialität bezogen auf das musikalische Genre zu erfassen sind. Denn Musik ist für diese Subkultur – oder Szene – das entscheidende Kategorisierungskriterium. Die Metalheads sind somit nur durch ihr Verständnis der Musik und der Identifizierung mit ebenjener zu denken, wobei der Szene-Begriff mit subkulturellen Elementen ergänzt werden muss, da Letzteres ein veraltetes Denkmodell bietet. Dennoch soll aufbauend auf der Erörterung der musikalischen Sprache es Metal, geklärt werden, inwiefern es sich bei den Metalheads um eine subkulturell verstandene Gruppe handelt und inwieweit sich unterschiedliche Ausdifferenzierungsgrade festmachen lassen können.

3.1.1. Der Grundstein der Metalheads: die Musik

Aufgrund der starken Bezugnahme der Subkultur auf die musikalischen Elemente des Metal soll an dieser Stelle ein kurzer Überblick über die musikalische Sprache dieses Genres gegeben werden. Der Genre-Begriff muss dabei als Diskurs verstanden werden, wodurch es möglich ist, nicht nur spezifisch formale, sondern auch unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten dieser Charakteristiken, die von Musiker*innen und Fans in Bezug auf den Stil geteilt werden, festzumachen. Als ein Diskurs über Diskurs fungiert das Konzept des Genres somit als ein Erwartungshorizont für Zuhörende auf der einen Seite und als Kompositionsmodell für Musiker*innen auf der anderen. Damit generiert der musikalische Text als System Bedeutung und wird so zu einer sozialen Praktik, wodurch sich der musikalische Diskurs als zusammenhängendes Bedeutungssystem darstellt.²³⁷ „Genres such as heavy metal are sites where seemingly stable discourses temporarily organize the exchange of meanings. [...] it is itself a material, social practice, wherein subject positions are constructed and negotiated, social relations are enacted and transgressed, and ideologies are developed and interrogated.“²³⁸ Durch jenen sozialen Charakter von Musik kann diese neue

²³⁶ Lordi – *Hard Rock Hallelujah*. Regie: Pete Riski, GER, 2006.

²³⁷ Vgl. Walser, Robert: *Running With The Devil*. a.a.O., S. 28f.

²³⁸ Ebd., S. 33.

Bedeutungen schaffen, wobei musikalische Codes wie tonale Modi, Songtexte und Klangfarbe die hauptsächlichlichen Träger von Bedeutung sind.

Grundlegend wird die musikalische Ausdrucksform des Metal mit den beiden Endpunkten Hard Rock und Extreme Metal angesetzt. Wiederum ein mögliches Abgrenzungskriterium von Hard Rock und Heavy Metal, die oftmals synonym verstanden werden, bildet die An- bzw. Abwesenheit von Blues-Akkorden und 12-taktigem Bluesschema bei Letzterem. Da Black Sabbath als Blues-Band begonnen hat, diese jedoch als Urväter des Genres gelten, entsteht musikalisch ein Näheverhältnis zu dieser ursprünglich von People-of-Color gespielten Musikgattung: „Da Willie Dixon und mit ihm die Veröffentlichungen des Chicagoer Chess Labels eine der Hauptinspirationen für englische Bluesmusiker der 1960er Jahre waren, liegt es nahe, die Wurzeln des parallelen Ensemblespiels bei Black Sabbath und anderen im elektrischen Blues der 1950er Jahre zu verorten.“²³⁹

Während Robert Walser acht Parameter unterscheidet, die für die musikalische Bestimmung des Metal auszumachen sind (Klangfarbe, Lautstärke, vokale Klangfarbe, Harmonie sowie Modi, Rhythmus, Melodie und Gitarrensolli) reduziert Dietmar Elflein, auf Allan Moore und Walser selbst verweisend, diese auf fünf (Rhythmik, Harmonik, Tempo, Klang und Klangfarbe). Letzterer hebt zudem die Bedeutung des Gitarrenriffs als Hauptreferenz dieser Parameter hervor, das in der Literatur kaum Beachtung fände. Das Gitarrenriff sowie unisono geführte Gitarrenstimmen werden somit zur Grundlage der musikalischen Sprache des Heavy Metal und als „short rhythmic, melodic, or harmonic figures repeated to form a structural framework“²⁴⁰ definiert. Dabei ist der Begriff aus dem Blues entlehnt, was zur Folge hat, dass nur spezifische Formen des Gitarrenriffs und nicht dieses per se typisch für den Heavy Metal sein können.²⁴¹

Ausgehend vom Gitarrenriff bildet die Klangfarbe der Gitarre den ersten Parameter der musikalischen Sprache: „Before any lyrics can be comprehended, before harmonic or rhythmic patterns are established, timbre instantly signals genre and affect. [...] The most important aural sign of heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar.“²⁴² Verzerrung wird damit zur Essenz der Gitarrenklangfarbe. Interessant dabei ist, dass hier eine

²³⁹ Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal. Bielefeld: Transcript, 2010, S. 117f.

²⁴⁰ Middleton, Richard: Form. In: Horner, Bruce; Swiss, Thomas [Hrsg.]: Key terms in Popular Music and Culture. Oxford: Blackwell, S.141-155., 1999, hier: S. 143, zit. n. ebd., S. 50.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 51.

²⁴² Walser, Robert: Running With The Devil. a.a.O., S. 41.

Umwertung der technologischen Ideale stattfindet: war die technisch einwandfreie Reproduktion ohne Rauschen respektive Verzerrung wichtigstes Ziel der Ingenieure der 1950er, stieg ab dem folgenden Jahrzehnt die Nachfrage nach Techniken der Übersteuerung im Bereich des Gitarrensounds durch diverse Musiker*innen. Vor allem mit der Zunahme hoch- und insbesondere niederfrequenter Energie (im Bereich unter 2kHz) und der damit einhergehenden stärkeren Kompression durch neue Studioteknik verändert sich die Wahrnehmung der ‚Heaviness‘ der verzerrten Gitarrenklangfarbe nochmal weiter in den 1990er Jahren.²⁴³ Das bedeutet jedoch nicht, dass ausschließlich verzerrt gespielt werden muss. So findet eine kontrastierende unverzerrte, oder auch clean genannte, Gitarrenklangfarbe beispielsweise in Metallicas *Fade To Black* oder in neuerer Zeit im Song *Engraved In Our Hearts* der Metalcore Band The Sorrow Verwendung.²⁴⁴ Letzteres ist zudem in Bezug auf zwei Elemente der Klangfarbe relevant, die im Folgenden kurz beschrieben werden sollen: Detuning und Shout-/Growlsgesang.

„Die von Tony Iommi [Gitarrist von Black Sabbath – Anm. d. A.] betriebene, damals ungewöhnlich weitgehende Transposition aller Gitarrensaiten um eine kleine Terz nach unten ist gerade für den Gitarrenklang im Extreme Metal seither ein typisches Element geworden. Gitarren werden im Heavy Metal nicht grundsätzlich tiefer gestimmt, aber eine Erniedrigung der Gitarrenstimmung um mindestens einen Ganzton hat ihre Inspiration meist im Heavy Metal.“²⁴⁵

Durch die tiefere Stimmung der Gitarrensaiten wird die untere Frequenz der Distortion betont und führt zu einer Erweiterung der düster anmutenden Klangfarbe. Eine weitere Art der Gitarrenstimmung sei an dieser Stelle kurz erwähnt, da diese die Klangfarbe einiger moderner Metalbands bestimmt: das Dropped-Tuning. Diese Variante zeichnet sich durch das Tieferstimmen der untersten (das heißt tiefsten) Saite um einen Ganzton in Bezug auf die Gesamtstimmung der Gitarre aus. In der Rockmusik ist die Dropped-D Stimmung weit verbreitet,²⁴⁶ der Gitarrenklang bei The Sorrow wird durch das Dropped-C Tuning dominiert. Die tiefste im Metal verwendete Stimmung für eine sechssaitige Gitarre ist das F Tuning (F-

²⁴³ Vgl. Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen. a.a.O., S. 56.

²⁴⁴ Da es eine Großzahl an Songs dieser Spielart gibt, wurde auf zwei sich sowohl zeitlich als auch stilistisch unterscheidende Beispiele verwiesen, um die Allgemeinverwendung dieser stilistischen Ausprägung darzulegen.

²⁴⁵ Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen. a.a.O., S. 124.

²⁴⁶ Vgl. ebd.

A $\sharp$ -D $\sharp$ -G $\sharp$ -C-F / F-B $\flat$ -E $\flat$ -A $\flat$ -C-F), bei dem alle Saiten um eine Quint und einen Halbton tiefer gestimmt werden.²⁴⁷

Engraved In Our Hearts ist auch bezüglich der Stimmklangfarbe interessant, da es eine Entwicklung aufzeigt, die im Death Metal ihren Ursprung hat. „Im Traditionsstrom des Heavy Metal markiert dieser angeraute Stimmklang keine Renaissance eines Blues-Einflusses, sondern den Beginn einer – im Extreme Metal dann ausdifferenzierten – Entwicklung in Richtung einer verzerrten Stimmklangfarbe.“²⁴⁸ Verzerrung erscheint somit nicht nur für den Gitarrensound, sondern auch für die Gesangsstimme wesentlich und markiert die Nähe dieser beiden Parameter. Für den Classical Metal, wie ihn auch Deena Weinstein versteht, ist dabei der lang angehaltene Schrei stilistisch. „Heavy metal vocalists project brightness and power by overdriving their voices [...] and they also sing long sustained notes to suggest intensity and power.“²⁴⁹ Die Gesangsstimme wird dabei Teil des Soundkonglomerats und verliert im Vergleich zum Blues-Rock seine Dominanz. „The heavy metal vocalist is an individual and is not submerged in a vocal group. But the singer is also embedded in the band; the vocalist does not dominate the band and certainly is never its primary excuse for being.“²⁵⁰ Diese Entwicklung wird dann in den extremeren Formen des Metal weitergeführt, indem die Sänger*innen auf beinahe alle melodischen Elemente, helle Schreie oder ein Vibrato verzichten. Vielmehr finden gutturale Gesangsstimmen Verwendung, wobei auch hier unterschiedliche Stile verwendet werden. „Generally speaking, death metal bands use growled vocals and black metal bands use screamed vocals. Vocals may also be semi-spoken, chanted or simply shouted.“²⁵¹

Ein weiterer wesentlicher Faktor für die Bestimmung der musikalischen Sprache des Metal ist der Rhythmus. Dieser ist nicht mehr nur, wie von Robert Walser und anderen Forschenden beschrieben, aus einem reinen 4/4 Takt bestehend, sondern zeigt sich in den verschiedenen Subgenres sehr variationsreich (vor allem der Progressive- respektive Math-Metal verwenden innerhalb eines Liedes mehrere verschiedene Takte und Tempi; in diesem Zusammenhang ist der vor allem mit der afrikanischen Kultur konnotierte Begriff der Polymetrik²⁵² interessant.).

²⁴⁷ Einige Metalbands verwenden sieben- bis achtsaitige Gitarren, wodurch sich die Variationsmöglichkeit der Klangfarbe nochmals erweitert, wie das genannte Beispiel von Korn zeigt.

²⁴⁸ Ebd., S. 251.

²⁴⁹ Walser, Robert: *Running With The Devil*. a.a.O., S. 45.

²⁵⁰ Weinstein, Deena: *Heavy Metal*. a.a.O., S. 26.

²⁵¹ Kahn-Harris, Keith: *Extreme Metal*. a.a.O., S. 32.

²⁵² Vgl. Walser, Robert: *Running With The Devil*. a.a.O., S. 37.

In dem auf Puls basierten Ensemblespiel im Traditionsstrom des Metal können verschiedene Kombinationen von Pulsen parallel existieren, um so polymetrische Rhythmik zu implizieren.²⁵³ Diese besondere Spielart lässt sich seit King Crimson und Iron Maiden auch bei modernen Bands, wie Mesuggah oder Machine Head finden und kann demnach als essentieller Teil der musikalischen Sprache des Metal gedeutet werden. Aber auch während der Formierung des Heavy Metal wird neben dem Progressive-Rock von Pink Floyd oder King Crimson auch der Blues-Rock mit seinem, den Backbeat hinter sich lassenden, Schlagzeugstil vorbildlich. Backbeat meint in diesem Zusammenhang den reinen Begleitcharakter des Schlagzeuges. Der Rhythmussektor ist Teil des Ensemblespieles, das sich vor allem dem Gitarrenriff unterordnet, wobei Bands während Konzerten oder teilweise sogar Studioalben immer wieder Raum für die Rhythmusinstrumente lassen, wie Black Sabbaths *Rat Salad* oder Metallicas (*Anesthesia*) *Pulling Teeth* zeigen. Das hier genannte Ensemblespiel bezeichnet genauer gefasst das Zusammenspiel jedes einzelnen Instruments. Dabei erfährt vor allem das Schlagzeugspiel eine aus dem Jazz kommende virtuose Aufladung innerhalb der 1970er Jahre,

„während die variierende Spielweise im Ensemblespiel in der Folge eine neue Qualität gewinnt, die Teil der musikalischen Sprache des Heavy Metal wird. Im Umkehrschluss erscheint eine dominante Backbeat-Betonung im Schlagzeugspiel als Rockeinfluss und verschiebt die musikstilistische Einordnung im Rahmen des postulierten erweiterten stilistischen Kontinuums von Hard Rock bis Extreme Metal in Richtung Hard Rock.“²⁵⁴

Dadurch ergeben sich zwei Pole musikalischer Äußerungen in der Entwicklungslinie des Schlagzeugspieles: zum einen wird der Backbeat betont und zum anderen aufgelöst. Das Tempo als Teil des Rhythmus spielt für die musikalische Sprache des Metal nur eine untergeordnete Rolle, da zwischen möglichst langsam (wie etwa bei Doom-Metal) und möglichst schnell (so bei Grind-Core) kein dominierendes Tempo vorliegt.²⁵⁵

Die grundsätzlich verzerrte Gitarrenklangfarbe basiert auf Gitarrenriffs, die sowohl Harmonik als auch Rhythmik bestimmen und so die formale Struktur der musikalischen Äußerung in Reihung sowie Wiederholung eines Riffs dominieren. Dabei überschreiten Gitarrenriffs die

²⁵³ Vgl. Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen. a.a.O., S. 223.

²⁵⁴ Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen. a.a.O., S. 130.

²⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 55.

Grenzen des Blues durch die Emanzipation des Tritonus als eigenständiges Intervall und das Schlagzeugspiel entwickelt sich weg von einer reinen Begleitfunktion hin zu einem variationsreichen Stil.²⁵⁶

Mit dem Tritonus ist ein weiteres Signifikat für die Bestimmung des Metal angesprochen: Der Modus respektive die Harmonik als tonales Ordnungsprinzip der Kirchentonmusik des frühen Mittelalters. Für den Metal ist dabei die Verwendung des aeolischen, dorischen, oder in extremeren Spielarten des phrygischen oder lokrischen Modus typisch.²⁵⁷ Modi bezeichnen genauer gefasst Tonleiter, die aus einer Oktave respektive acht Noten bestehen, wobei sie sich an der Anordnung von Ganz- und Halbtonschritten unterscheiden. Diese tragen – ähnlich der Unterscheidung Dur zu Moll – zur Identifizierung eines Klangbildes bei. Die Begriffe per se sind zwar aus der altgriechischen Musiklehre entlehnt, haben jedoch ihre Bedeutung im Mittelalter verändert. „Mode is, in fact, widely acknowledged by heavy metal musicians as a crucial part of the musical production of meaning; they know their audiences respond differently to each mode.“²⁵⁸ Jedoch darf nicht ausschließlich auf harmonisch-melodische Elemente bei der Bestimmung der Musik des Metal zurückgegriffen werden, da diese nicht eindeutig voneinander zu unterscheiden und deren Intention zu bestimmen sind. Interessant in diesem Zusammenhang ist der bereits angesprochene Tritonus. Dieser ist nur im lokrischen Modus zu finden und wird seit dem Mittelalter als *diabolus in musica* bezeichnet, als auditives Pendant zum Teufel. „Ever since, the tritone has been employed in classical music to signify evil and danger.“²⁵⁹ Aus dieser als Antithese zum Guten konzipierten Tradition entsteht die Beziehung zum Metal, der sich ebenso als Opposition sieht.

Im Zuge einiger wissenschaftlicher Texte erscheint Black Sabbath vermehrt als jene Band, die den Begriff Heavy Metal geformt zu haben scheint. In ihrer Erstbesetzung zeigen die Briten erste Elemente einer sich ausformulierenden musikalischen Sprache des Heavy Metal, wobei der Begriff von den Bandmitgliedern stets abgelehnt wurde.²⁶⁰ Im Allgemeinen lässt sich eine dreiteilige Entwicklung des Genres konstatieren. „Die Formierung von Heavy Metal beginnt spätestens Anfang der 1970er Jahre. Die Kristallisierung ist zehn Jahre später abgeschlossen, es beginnt eine fortschreitende stilistische Ausdifferenzierung, die bis in die Gegenwart

²⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 131f.

²⁵⁷ Vgl. Walser, Robert: *Running With The Devil*. a.a.O., S. 46.

²⁵⁸ ebd.

²⁵⁹ Kahn-Harris, Keith: *Extreme Metal*. a.a.O., S. 31.

²⁶⁰ In einem Interview mit dem britischen Filmemacher Sam Dunn äußert sich Bassist Geezer Butler gegen die Vereinnahmung durch den Heavy Metal Begriff und dessen negativer Konnotation. Vgl. *Metal Evolution*. Episode 3. Regie: Sam Dunn, CAN, 2011, hier 00:15:42-00:16:03.

andauert.“²⁶¹ Musikalisch befindet sich der Metal demnach in einem stetigen Fluss der Veränderung, was zum einen an der Entwicklung einiger Bands und zum anderem an seinen zahlreichen Subgenres ausgemacht werden kann. Mit Iron Maiden und Judas Priest erfährt die musikalische Sprache des Heavy Metal innerhalb ihrer zweiten Phase ebenjene Kristallisierung, wobei hier der Blues-Einfluss deutlich weniger wird, während vor allem bei erstgenannter Band Progressive-Rock Einflüsse hörbar werden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass dem schwindenden Blues-Einfluss nicht entgegengetreten wird: Mit Motörhead ist eine Band auszumachen, die sich musikalisch in die Nähe des Blues und dem Rock’n’Roll befindet. Die progressiven Einflüsse zeigen sich sowohl durch Tempo- und Rhythmuswechsel innerhalb eines Songs als auch an der gesamten Struktur des Songaufbaus. Auch einzelne formale Elemente, wie Breakdowns und Blast Beats finden ab den 1980ern verstärkt Anwendung, letzteres vor allem in den extremeren Spielarten. Zur Erläuterung: ein Breakdown bezeichnet eine Wiederaufnahme des einleitenden Gitarrenriffs im Verlauf eines Spannungsbogens, jedoch zunächst ohne Schlagzeug und Bass, die erst später unisono wieder einsetzen²⁶² (moderne, vor allem dem Death- oder Metal-Core zuzuschreibende Bands erweitern die musikalische Variabilität des Breakdowns, indem sie meist mittels Detuning und Half-Time-Feeling den Rhythmus verlangsamen, wobei man dann auch von Mosh-Part spricht), während man unter Blast Beats im Metal vor allem die sehr schnelle Spielweise von Hi-Hat, Bass- und Snaredrum über 300 bpm/Schläge pro Minute²⁶³ versteht. In Dietmar Elfleins Analyse zur musikalischen Sprache des Metal wählt der Autor Metallica, Slayer und Megadeth als Beispiel jener beginnenden Ausdifferenzierung ab den 1980er Jahren.²⁶⁴

Zusammengefasst lässt sich demnach sagen, dass sich die musikalische Sprache des Metal aus dem Blues (und in weiterer Folge auch aus dem Jazz) entwickelt hat, doch diesen insofern weiterentwickelt hat, als nun von eigenen Parametern auszugehen ist. Durch die hier kurz skizzierte Veränderung des musikalischen Textes, wie die Betonung auf ein verzerrtes Klangbild des Gitarrenriffs, die Ausformulierung der Gesangsklangfarbe, sowie die Erweiterung des Schlagzeugspiels, emanzipiert sich vor allem durch Bands wie Black Sabbath, Iron Maiden und Metallica, die Form des Metal vom Blues. Durch die Ausdifferenzierung in viele Subgenres innerhalb des Metal sind nun Elemente anderer

²⁶¹ Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen. a.a.O., S. 57.

²⁶² Vgl. ebd., S. 152.

²⁶³ Vgl. Kahn-Harris, Keith: Extreme Metal. a.a.O., S. 32.

²⁶⁴ Vgl. Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen. a.a.O., S.243-289.

Musikgattungen, wie Hip Hop/Rap oder Reggae in die Beschäftigung mit der musikalischen Sprache einzubinden. Die Bedeutung des Blues – und somit den People-of-Color – in Bezug auf Gitarrenriffs, Harmonik und Rhythmik sowie Gesang ist insbesondere während der ersten Entwicklungsphase des Genres spürbar. Diese Bezugnahme afroamerikanischer Musik wird in weiterer Folge in Bezug auf den Blackness-Diskurs interessant. Diese musiktheoretische Entwicklung, von der Formung ausgehend, über die genaue Kristallisierung bis hin zur öffnenden Ausdifferenzierung lässt sich auch innerhalb der soziologischen Struktur der Metalheads ausmachen.

3.1.2. *Metalheads in der Subkultur*

Grundsätzlich muss konstatiert werden, dass es sich auf den ersten Blick auch bei dem Begriff der Subkultur um eine sehr unscharfe Eingrenzung handelt, da jener die Existenz einer (hegemonialen) Hauptkultur voraussetzt. Da diese jedoch zu erodieren beginnt, findet ein Wandel in der Begriffsverwendung statt, wobei in erster Linie die Außenbeziehung – die Relation der Gruppe zu einer anderen – beschrieben wird. Dennoch scheint sich dieser Kategorisierungsversuch in diesem Diskurs etabliert zu haben, weshalb es notwendig wird, diesen genauer zu untersuchen.

Durch die kontinuierliche Ausdifferenzierung des Genres und ihrer Fankulturen ist es schwierig, die Metal-Szene als eine homogene Subkultur zu verstehen. Vielmehr meint der Begriff der Subkultur in diesem Zusammenhang „an integrity that includes and organizes a variety of elements [and] as a whole is more valued by its members than are any of its parts“²⁶⁵. Der subkulturelle Blickwinkel schließt somit auch die demographischen Bedingungen einer Gruppe mit ein, respektive geht über diesen Rahmen hinaus, womit klargestellt ist, dass es sich bei Metalheads nicht um eine homogene Gruppe handelt. Dabei wirken neben Kleidung auch andere kulturelle Codes als identitätsstiftende Momente. So etwa die Horn- oder auch Malocchio-Geste, die als Repräsentations- und Identifizierungsgeste und als Solidaritäts-Symbol innerhalb dieser Subkultur integrierend und über alle Metal-Subgenres reichend wirkt.²⁶⁶ Die Heavy-Metal-Subkultur ist dabei ein direkter Nachkomme der Jugendkultur der 1960er Jahre, wobei sie sich als Gegenbewegung zur Flower-Power-Generation zu etablieren versuchte. „Im Gegensatz zu anderen Subkulturen [...] ist der ‚Aufstand‘ in der Heavy Metal-Szene stets nur temporär oder wird ästhetisiert und

²⁶⁵ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 99.

²⁶⁶ Vgl. Kasic, Tomislava: Heavy Metal als kulturelles System. a.a.O., hier: S. 114.

transzendiert, nimmt aber (fast) nie grundsätzliche Züge an.“²⁶⁷ Christian Heinisch konstatiert für die Subkultur des Heavy Metal zwar eine wenig konsistente Deutungsmacht, unterschätzt aber die Wichtigkeit der Ästhetik und die politische Kraft innerhalb des Metal-Diskurses.

Dabei wird jedoch ebenjene subversive Kraft des Metal außer Acht gelassen, die in den Wurzeln dieser Subkultur steckt: der Heavy Metal bildet eine Fusion des politischen Protestes der späten 1960er Jahre mit dem romantischen Hedonismus im Sinne der eskapistischen Ästhetik als Rechtfertigung des Verstoßens gegen die soziale Ordnung, die sie nicht mit den Privilegien einer Hochkultur ausgestattet hat.²⁶⁸ Der Begriff der Ästhetik wird dadurch aber in ein unpolitisches Feld verklärt, womit ein wesentlicher Aspekt dieses Begriffes ausgeschlossen wird. Als Teil des sozialen Alltags lässt sich für die Ästhetik ein Anspruch auf Allzuständigkeit für jeden Bereich des Lebens festmachen, denn – auch wenn sich Kunst und Kultur als Hauptakteur der Ästhetik ausweisen – ist nichts von dieser ausgenommen.

„Bietet Kunst sich offensichtlich der ästhetischen Einstellung als Anwendungsfeld par excellence dar, so ist doch gleichwohl nicht zu verkennen, [...] dass mithin kein Bereich existiert, in dem die Stilisierung des Lebens, d. h. die Setzung des Primats der Form gegenüber der Funktion, der Modalitäten (und Manieren) gegenüber der Substanz, nicht die gleichen Auswirkungen zeitigte. Nichts hebt stärker ab, klassifiziert nachdrücklicher, ist distinguiert als das Vermögen, beliebige oder gar „vulgäre“ (weil oft zu ästhetischen Zwecken vom „Vulgären“ angeeignete) Objekte zu ästhetisieren, als die Fähigkeit, in den gewöhnlichen Entscheidungen des Alltags – dort, wo es um Küche, Kleidung oder Inneneinrichtung geht – und in vollkommener Umkehrung der populären Einstellung die Prinzipien einer „reinen“ Ästhetik spielen zu lassen.“²⁶⁹

Diese spielt sich somit in einem Beziehungsgeflecht eines sozialen Raumes ab, wobei Bourdieu zwei Arten der Ästhetik unterscheidet: die reine Ästhetik der oberen Klasse sowie die dazu in Opposition stehende populäre Ästhetik der Unterschicht. Damit werden die Ästhetik zu einem politischen Begriff und das subkulturelle Potential des Metal in der Opposition gegenüber politischen und ökonomischen Hegemonialstrukturen evident. Zudem hat die Analyse der Performativität die politische Signifikanz der Metal-Szene dargelegt. Die

²⁶⁷ Heinisch, Christian: Zwischen Kult und Kultur. a.a.O., hier: S. 413.

²⁶⁸ Vgl. Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 100.

²⁶⁹ Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt: Suhrkamp, 1982, S. 25, zit. n. Diaz-Bone, Rainer: Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. a.a.O., S. 44f.

Rebellion des Metal ist dabei mehr als eine eskapistische, insofern, als an den herrschenden Realitätsprinzipien Zweifel erweckt werden.²⁷⁰ Auch durch die Thematisierung des Krieges wirkt, wie anhand der ästhetischen Strategien des Metal dargelegt, die Musik politisierend, auch wenn sie durch Verknappung und Plakativität reduziert erscheint. „Heavy Metal ist somit mitnichten in seiner Gesamtheit eine politische Bewegung, sehr wohl aber deutlicher Ort der alternativen und auch subversiven Äußerungen zu und Zirkulation von tagesaktuellen und auch historischen Themen.“²⁷¹ Vor allem auf textlicher Ebene behandeln viele Bands sozialkritische Themen wie Rassismus, Drogenmissbrauch, soziale Ungerechtigkeit, Verfolgung von Minderheiten, Korruption oder Gewalt, was an Songs der Bands Suicidal Tendencies, Anthrax, King's X, Sepultura oder Machine Head festgestellt werden kann.²⁷²

Damit ist das subkulturelle Potential des Metal durchaus gegeben, wobei sich bei genauerer Betrachtung jede Gruppe in einem Beziehungsgeflecht befindet, das sich in einem sozialen Raum verorten lassen kann. „Wurden Subkulturen lange als die Kulturen der unteren Schichten und Randgruppen betrachtet, so löst sich das Konzept der Kulturwelten von dieser Semantik und überantwortet einer empirischen Klärung, welche Kulturwelten welchen Orten im sozialen Raum zugeordnet werden können.“²⁷³ Für den Heavy Metal heißt dies, dass das Argument der (vermeintlichen) Abgrenzung von einer elitären Hochkultur nicht mehr standhält. Vermeintlich ist die Isolation deshalb, weil musikalisch immer wieder Bezug auf die musikalisch legitimierte Hochkultur genommen wird. „From the very beginnings of heavy metal in the late 1960s, guitar players had experimented with the musical materials of eighteenth- and nineteenth-century European composers. [...] Throughout metal's [...] history, its most influential musicians have been guitar players who have also studied classical music.“²⁷⁴ Die Harmonik, melodische Muster sowie das strukturelle Gerüst eines Songs im Allgemeinen und das Gitarrensolo im Besonderen sind dabei musikalischer Ausdruck des Einflusses der Klassik, insbesondere des Barock. Wichtige Vertreter*innen sind Yngwie J. Malmsteen und Ritchie Blackmore, Gitarrist der Band Deep Purple.

Der Begriff der Hochkultur geht fälschlicherweise dabei von einer einheitlichen Gesellschaft aus, die einen gemeinsamen Wertekanon zu teilen glaubt. „Music is the master emblem of the heavy metal subculture, but it is not its meaning. [...] The youth subculture that forms the

²⁷⁰ Vgl. Heinisch, Christian: Zwischen Kult und Kultur. a.a.O., hier: S. 413.

²⁷¹ Epp, André; Masurek, Moritz; Othmer, Julius: „We don't like to talk about political issues“. Metal-Lyrics als (sub-)kultureller Ausdruck in autoritären Systemen. In: Bartosch, Roman [Hrsg.]: Heavy Metal Studies. Oberhausen: Nicole Schmenk-Verlag, 2011, S.32-S.44, hier: S. 32.

²⁷² Vgl. Roccor, Bettina: Heavy Metal. a.a.O., S. 98.

²⁷³ Diaz-Bone, Rainer: Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. a.a.O., S. 151.

²⁷⁴ Walser, Robert: Running With The Devil. a.a.O., S. 57f.

core of heavy metal provides parameters for the music.”²⁷⁵ Denn neben den geografischen und zeithistorischen Unterscheidungen bildet ein weiterer Erklärungsansatz für die heterogene Ausprägung innerhalb der Szene die der Musik inhärente Heterogenität. Kaum ein anderes musikalisches Genre weist so viele Subgenres auf, wie der Metal.

Ein weiteres subkulturelles Element des Metal bezeichnet, wie zuvor schon angedeutet, die Ausbildung eines komplexen Vorrats an Insiderwissen und somit eines subkulturellen Kapitals.²⁷⁶ Das Wissen über die Szene wird damit zu einem wichtigen Bestandteil für Metalheads, der Austausch darüber – sei es in Foren, auf Konzerten oder in anderen alltäglichen Situationen – wird zu einem wichtigen sozialen Katalysator. „Subkulturelles Kapital ist kulturweltspezifisches Kapital, dessen Zirkulation je nach Grad der Legitimität begrenzt sein kann. Fehlende Legitimität bedeutet, mit diesem Wissen nicht auch in anderen Kulturwelten, in anderen Situationen Distinktionsgewinne erzielen zu können.“²⁷⁷ Mit Bourdieu gedacht, der einen Zerfall von Schicht und Klasse konstatiert, eröffnet sich das Modell des sozialen Raumes respektive der darüber liegende symbolische Raum der Lebensstile.

Kurz zusammengefasst kann demnach gesagt werden, dass es sich bei der Kulturwelt des Metal nicht bloß um eine subjektive Sinnstiftung zu den Bedingungen kulturindustrieller Überformung handelt, sondern um eine kulturelle Formation, die nicht nur aus Musik, deren Aufführung und ihren Musikvideos besteht, sondern vor allem durch ihre Fans, Aneignungspraktiken und Zugangsökonomien als ästhetische und diskursive Praxis verstanden werden muss.²⁷⁸

3.1.3. *Really No Girls Allowed?*

Die Grundpfeiler einer subkulturellen Betrachtung der Metalheads bilden demografische Systeme, die für diese Arbeit besonders relevant erscheinen. „The stereotypical metal fan is male, white and in his midteens. [...] As an expression of a distinctive segment of youth, the metal subculture valorizes the demographics of its membership. Masculinity, blue-collar sentiments, youthfulness, and, to a lesser extent, ‘whiteness’ are values shared and upheld by

²⁷⁵ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 99.

²⁷⁶ Vgl. Heinisch, Christian: Zwischen Kult und Kultur. a.a.O., hier: S. 414.

²⁷⁷ Diaz-Bone, Rainer: Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. a.a.O., S.151.

²⁷⁸ Vgl. Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert: Einleitung. a.a.O., hier: S. 14.

the metal audience.”²⁷⁹ Geschlechterkonzeptionen in den Musikvideos des Metal (und in der Musik selbst) sind deshalb relevant, da sie nicht nur die Annahme einer patriarchalen Struktur und Ideologie reproduzieren und gleichzeitig brechen, sondern weil die populäre Musikkultur mehr als andere Kulturen die Konflikte einer Gesellschaft aufgreift und veranschaulicht.²⁸⁰

An dieser Stelle ist festzuhalten, dass Weinstein eine erste Fassung des Textes schon 1991 geschrieben und sich in den letzten Jahren ein starker Wandel vollzogen hat, weshalb ihre Aussagen einer kritischen Betrachtung unterzogen werden sollten. Zwar sind die Strukturen innerhalb dieser Kulturwelt nach wie vor eher männlich dominiert, doch das Auftreten respektive die gesteigerte Sichtbarkeit von Frauen innerhalb dieses Genres lässt diese hegemoniale Stellung immer durchlässiger erscheinen. Dabei treten vermehrt von Frauen frontierte Metalbands in den Medienportalen und auf Festivals auf. So gastieren beim Hellfest in Frankreich Within Temptation 2007, 2012 und 2016, Arch Enemy und Nightwish 2015 vor den Headlinern, sowie Epica und die reine Frauenband Girlschool im Jahr 2009.²⁸¹

Diese historisch begründete Maskulinität im Metal ist als Resultat des Einflusses der nord-amerikanischen Greaser- und der britischen Biker-Subkultur der 1950er respektive 1960er Jahre zu begreifen. Beide Subkulturen verstehen sich als primär männlich, eine Vorliebe für Motorräder respektive Muscle-Cars wirkt verbindend. „A feminist assessment understands these groups in terms of male bonding“²⁸², im Sinne eines Einschreibens und gleichzeitigen Einübens einer patriarchalen Kulturhegemonie. Innerhalb des Metal-Diskurses über Geschlechtlichkeit haben sich vornehmlich drei Strategien entwickelt, welche die männliche Stärke und Kontrolle im Kontext einer patriarchalen Kultur fortschreiben, wobei Macht einen wichtigen Bezugspunkt darstellt. Dabei vereinnahmen „metal’s enactions of masculinity [...] varieties of misogyny as well as ,exscription of the feminine – that is , total denial of gender anxieties through the articulation of fantastic worlds without women – supported by male, sometimes homoerotic, bonding“²⁸³. Dabei ist es jedoch zu kurz gegriffen zu sagen, Metal sei somit per se sexistisch, denn – wie Rassismus – ist auch Sexismus in der Popkultur historisch verankert. Ihren Entstehungs- und Funktionskontext zu beschreiben, soll hier das Hauptanliegen sein, denn sowohl die Bewertung des Metal als sexistisch als auch die Verneinung jeglicher Sexismen innerhalb des Genres wäre falsch und nicht zielführend.

²⁷⁹ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 99-102.

²⁸⁰ Vgl. Walser, Robert: Forging Masculinity. a.a.O., hier: S. 560.

²⁸¹ Vgl. <http://www.hellfest.fr/en/the-festival/> [letzter Zugriff: 13.04.2017].

²⁸² Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 104.

²⁸³ Walser, Robert: Forging Masculinity. a.a.O., hier: S. 560.

Grundlegend konstatiert Weinstein Frauen als „part of the problem for males, not only because they are objects of lust but because they symbolize repressive authority in the persons of the mother“²⁸⁴. Die Mutter als Sinnbild des unerfüllten Lustobjekts scheint jedoch sehr allgemein gefasst zu sein, sodass es für eine explizite Anwendung bei Metalheads nicht ausreichend begründbar ist. Dies ist vor allem dann evident, wenn weibliche Metalheads im kollektiven Erlebnis während eines Konzertes als gleichwertig anerkannt werden. Dass es sich vornehmlich um eine *culture of masculinity* und nicht um eine biologisch argumentierte Differenzierung handelt, zeige sich laut Weinstein besonders an der Unterscheidung der Metalheads zwischen Frauen, die sich nach Richtlinien eines ‚männlichen Dresscodes‘ orientieren und jenen, die eher weiblich konnotierte Kleidung tragen, wobei Letztere weniger bis keine Anerkennung innerhalb der Community genießen würden.²⁸⁵ Doch vor allem im Subgenre des Symphonic- oder Power-Metal mit Bands wie Epica, Within Temptation, Amaranthe und Nightwish, in welchem vermehrt Frauen als Sängerinnen auftreten, schreiben sie vermeintlich typisch weibliche Attribute fort, indem sie sich beispielsweise bei Konzerten oder Musikvideos oft eher sinnlich-erotisch kleiden, wobei sich auch innerhalb dieses audio-visuellen Mediums unterschiedliche Darstellungen finden lassen. Während im Performance-Video zu *Wish I Had An Angel*²⁸⁶ von Nightwish die Sängerin Tara Turunen neutral im schwarzen Anzug auftritt, betont die Sängerin der Band Amaranthe, Elize Ryd im 2011 erschienenen Musikvideo zu *Amaranthine*²⁸⁷ ihre Weiblichkeit. Diese Form von Weiblichkeitsdarstellung folgt in erster Linie der Strategie der Erzeugung von (sexueller) Begierde, die zur Versicherung der eigenen Heterosexualität dient.²⁸⁸ Diese Versicherung der maskulinen Heterosexualität ist zum einen begründet in der Attraktivität dieser Begierde, denn je stärker diese Lust ausgeprägt ist, desto größer ist die Instabilität der maskulinen Kontrolle. Die Frau tritt dadurch als dominante Verführerin auf, wogegen sich das männliche Objekt nicht zu wehren vermag. Zum anderen ist dieses Subgenre des Symphonic- respektive Power-Metal durch die Verwendung von Klavier und anderen symphonischen Elementen relativen Anfeindungen im Sinne des Vorwurfes, Bands seien verweichlicht, ausgesetzt. Denn innerhalb des Metal-Diskurses herrscht ein Authentizitäts-Diskurs vor, der im Klavier oder Synthesizern etwas Unnatürliches sieht. Der Begriff der Authentizität spielt in der Definition

²⁸⁴ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 104.

²⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 105.

²⁸⁶ Nightwish – Wish I Had An Angel. Regie: Uwe Boll, FIN, 2004.

²⁸⁷ Amaranthe – Amaranthine. Regie: Patric Ullaeus, SWE, 2011, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D8lV1To-fU>.

²⁸⁸ Vgl. Walser, Robert: Forging Masculinity. a.a.O., hier: S. 564.

des Heavy Metal somit eine wesentliche Rolle. Da es in diesem Sinne auch auf eine musikalische – also nicht nur optische – Authentizität ankommt, werden elektronische Instrumente, wie Synthesizer, Keyboard oder andere im frühen Heavy Metal kaum benutzt, insofern, als es wird vielmehr auf die Standardbesetzung mit verzerrter Gitarre, Schlagzeug im 4/4 Takt, Bass und variationsreichem Gesang zurückgegriffen.²⁸⁹

In *Amaranthine* wird sehr stark auf performative Ästhetiken des Pop referiert, indem die Sängerin zu Beginn zentral vor einem neutralen, nur durch Scheinwerfer besetzten Hintergrund, singend und artikulierend, später dann tanzend inszeniert wird. Dabei wird zunächst das Gesicht ins Zentrum gerückt. Der zur Kamera schreitende Körper von Ryd tritt dem Betrachtenden dann nur schemenhaft gegenüber, das starke Gegenlicht lässt den schwarzen Hintergrund weiß erscheinen, das weiße Kleid der Sängerin scheint somit fast zu verschwinden.²⁹⁰ Die Ähnlichkeit zu einem Popsong wird auf musikalischer Ebene während der ersten Strophe evident, da nur Klavier und Synthesizer zu hören sind. „Other kinds of pop music videos also frequently feature ‚live‘ synced performances, but pop songs are less often ‚performed‘ on a stage than mimed in front of fantastic or arty backgrounds, or in unlikely locations; often only vocals are synced, as only the singer is visible.“²⁹¹ Das geschieht auch im zweiten Setting, das Elize Ryd sich am Boden räkelnd mit schwarzer Kleidung zeigt.²⁹² Erst mit dem Einsatz des Schlagzeugs in der zweiten Strophe wird ein weiterer Musiker, in diesem Fall eben der Schlagzeuger, und somit eine härtere Spielart eingeführt.²⁹³ Ab diesem Zeitpunkt werden nach und nach auch die anderen Musiker im gleichen Setting – vor schwarzem Hintergrund und weißen Scheinwerfern – dargestellt. Als die zweite Strophe anfängt, findet auch die verzerrte Gitarre (mit Bass) Eingang in den Song und die Härte wird durch das Schlagzeug und den Einsatz einer männlichen Gesangsstimme verdeutlicht. „Während aggressive Riffs und schnelle Tempi ‚Eier haben‘ oder ‚voll einschlagen‘, gelten Keyboards oder melodisches und allzu emotionales Singen als wahlweise schwul oder weibisch – es gibt wenig Schlimmeres im Bereich des harten Metals, denn als ‚Weiber-Band‘ bezeichnet zu werden.“²⁹⁴

²⁸⁹ Vgl. Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen. a.a.O., S. 41

²⁹⁰ Amaranthe – Amaranthine. a.a.O., hier: 00:10-00:14.

²⁹¹ Walser, Robert: Forging Masculinity. a.a.O., hier: S. 562.

²⁹² Amaranthe – Amaranthine. a.a.O., hier: 00:42-01:04.

²⁹³ Ebd., hier: 01:05.

²⁹⁴ Bartosch, Roman: Kanon-Subversion und Geschlechts(de)konstruktion in den Lyrics von CRADLE OF FILTH. In: Bartosch, Roman [Hrsg.]: Heavy Metal Studies. Oberhausen: Nicole Schmenk-Verlag, 2011, S. 124-140, hier: S. 125.

Dennoch lässt die Heterogenität innerhalb der Metalheads – vor allem unter den Fans von Amaranthe – den Vorwurf nicht zu, die Metal-Szene sei durchwegs misogyn. Bei dem Clip zu *Amaranthine* handelt es sich in diesem Fall um ein reines Performance-Video, welches die Musiker*innen voneinander getrennt zeigt. Lediglich während den Passagen des zweiten Refrains, in welchem der Sänger Jake E. Lundberg im Duett mit Elize Ryd singt, sind zwei Musiker*innen gemeinsam zu sehen.²⁹⁵ Indem zum einen Ryd ein weißes Kleid trägt, sie auffällig geschminkt ist und durch frontales Licht ihre Augen betont werden, und zum anderen sich die Sängerin auf dem Boden räkelnd und dabei mit ihren langen Haaren spielend dargestellt ist, findet eine Betonung der Weiblichkeit der Sängerin statt. Zudem wird ihre Stimme als weibliche Gesangsstimme eingesetzt. Die ehemalige Arch Enemy Frontfrau Angela Gossow sowie die aktuelle Sängerin Alissa White-Gluz konterkarieren dabei dieses Frauenbild insofern, als sie zum einen den gutturalen Growl-Gesang praktizieren und sich zum anderen während Live-Konzerten oder Musikvideos eher archaisch präsentieren.

Dass sich das Verhältnis des Metal zur Gender Theory nun vor allem seit den 1990er Jahren einem Wandel ausgesetzt sieht, soll oben genanntes Beispiel belegen. Performativität und die ambivalente Geschlechtsdarstellung werden in der Metal-Szene als subversive Strategie eingesetzt. „Lange Haare, ein besonderes Augenmerk auf modische Codes und Hingabe zu Musik und Lyrik der Musiker werden nicht länger als ‚weibliche Attribute‘ gedeutet, während ekstatische Konzerterlebnisse, verzerrte Gitarren und der nach außen aggressiv wirkende Moshpit nicht länger eine männliche Domäne sind.“²⁹⁶ Dies wird vor allem beim Industrial Metal mit Vertretern wie Nine Inch Nails oder Marilyn Manson, aber auch bei dem vermeintlich männlichsten Genre Black Metal durch die Band Cradle of Filth evident. Hier ist unter anderem das Schminken als vermeintlich ‚weibliches‘ Attribut interessant, da sich sowohl die eben genannten Bands, aber auch diverse Metalcore-Bands wie Motionless In White oder Black Veil Brides Lidschatten oder anderes Make-Up auftragen und so ein subversiv androgynes Männerbild pflegen. Das Corpse-Painting der Black Metalbands ist in diesem Zusammenhang vor allem als ästhetisches Stilmittel zur Betonung der Aggressivität der Bands zu sehen.

²⁹⁵ Amaranthe – Amaranthine, a.a.O., hier: 01:38-01:49.

²⁹⁶ Bartosch, Roman: Kanon-Subversion und Geschlechts(de)konstruktion. a.a.O., hier: S. 127.

Bei dem Musikvideo *The Dope Show*²⁹⁷ von Paul Hunter in Co-Regie mit und für Marilyn Manson handelt es sich um ein semi-narratives Performance-Video. Beginnend mit einer Soundcollage, die nicht Teil des Songs ist, sondern einen diegetischen, also dem Video intrinsischen Soundeffekt zur Betonung des Artifiziellen des Bildinhaltes darstellt, wird der Interpret durch Andeuten weiblicher Brüste und das Fehlen sekundärer Geschlechtsmerkmale im Schambereich als androgynes Wesen dargestellt. Kurze Zwischenschnitte zeigen Reagenzgläser und andere medizinische Messgeräte und verweisen so auf die Künstlichkeit des Individuums. Marilyn Manson als eben jenes Wesen irrt verloren durch eine karge Landschaft als er von Wissenschaftler*innen gefangen genommen, untersucht und als Pop-Star aufbereitet wird. Das Setting des Performance-Teiles des Videos bildet ein, im Gegensatz zur (extravaganten) Farbigkeit der Performenden, grau verblasstes Hochhaus.²⁹⁸ Um dieses Setting stehen Polizisten in Pink.

Der Regisseur bezieht sich mit diesem Narrativ auf den Film *The Man Who Fell to Earth*²⁹⁹ mit David Bowie und verweist mit dieser Anspielung auf die subversive Strategie des „Camp“. Susan Sontag beschreibt einen größeren Bedeutungsfundus des Wortes und inkludiert den populären Geschmack: Performer wie David Bowie oder eben Marilyn Manson verwenden ihre androgyn und transgressive Repräsentation als Strategie der Unnatürlichkeit. Camp bezeichnet demnach eine Art des Ästhetizismus, der die Künstlichkeit und dessen fast übertriebene Stilisierung in den Fokus stellt. „[T]he essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration.“³⁰⁰ Diese Künstlichkeit zeigt sich in diesem Musikvideo anhand der Kostüme und des Dekors: Die Liebe zur Übertreibung und die Nivellierung des Natürlichen werden unter anderem dadurch dargestellt, dass Marilyn Manson als Mischwesen auf die Erde kommend, sich in einer unnatürlichen Umgebung, die durch die sterile Farbe und Kargheit ausgedrückt wird, wiederfindet. Dieses Androgyn lässt sich als Ausdruck einer campen Sensibilität verstehen, das der Musiker schon in seinem Künstlernamen verwendet, indem er das Schöne (Weibliche) mit dem Hässlichen (Männlichen) verbindet: Marilyn Monroe und Charles Manson. „So ist Camp eine Sensibilität, die davon lebt, dass die Dinge in einem doppelten Sinne gesehen werden können.“³⁰¹ Als

²⁹⁷ Marilyn Manson – The Dope Show. Regie: Paul Hunter, Marilyn Manson. USA, 1999, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5R682M3ZEyk>.

²⁹⁸ Ebd., hier: 02:15-03:39.

²⁹⁹ *The Man Who Fell To Earth*. Regie: Nicolas Roeg, GB, 1976.

³⁰⁰ Sontag, Susan: Notes on Camp. In: Cleto, Fabio [Hrsg.]: *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, S. 53-65, hier: S.53.

³⁰¹ Leibetseder, Doris: *Queere Tracks. Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik*. Bielefeld: Transcript, 2010, S. 103.

weiteres Kennzeichen des Camp ist die Einstellung zur Extravaganz zu nennen, die in diesem Clip zum Ausdruck gebracht wird. Mit der extravaganten Kostümierung des Performance-Teils in *The Dope Show* wird diese Einstellung hergestellt. Die Art und Weise, wie Manson und seine Musiker*innen hier performen, erinnert in diesem Fall an weibliche Musikerinnen, die Kostümierung an Drag-Queens. Somit ist diese Darstellung subversiv, da sie sich auf eben dieses Androgyne beruft und das Fehlen einer Geschlechteroriginalität offen legt.

„Wenn die Anatomie des Darstellers (*performer*) immer schon von seiner Geschlechtsidentität unterschieden ist, und diese beiden sich wiederum von der Geschlechtsidentität der Darstellung (*performance*) unterscheiden, dann verweist die Darstellung nicht nur auf eine Unstimmigkeit zwischen Geschlecht (*sex*) und Darstellung, sondern auch auf eine Unstimmigkeit zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität (*gender*).“³⁰²

Dabei wird vor allem der Begriff der Geschlechtsidentität in der Travestie, in weiterer Folge auch im Camp und schließlich in *The Dope Show* als Imitation einer tradierten, nicht festgeschriebenen Identität entlarvt. Das Parodieren einer Geschlechterrolle ist somit eine Imitation einer Imitation, da die Geschlechtsidentität selbst nur Imitat eines nicht vorhandenen Originals ist.³⁰³

Zwar unterstellt Sontag dem Camp keine politische Absicht, jedoch sehen sowohl Moe Meyer, Freya Jarman-Ivens und Pamela Robertson im Camp ein politisches Werkzeug.³⁰⁴ Diese Politisierung ist auch in den Lyrics von *The Dope Show* zu finden: Manson kritisiert in diesem Song die Vereinnahmung der Queer-Szene durch das Showbiz. ‚The Cops and Queers / to swim you have to swallow‘ – wo er den Begriff Queer explizit verbalisiert, verweist er auf diese Vereinnahmung. Mit dem Pre-Chorus ‚We’re all stars now, in the dope show‘ bezeichnet Manson noch einmal explizit den Einbezug der Queer-Szene. Als schmückendes Dekor verwendet, sind Homosexuelle im Show-Biz gern gesehen, aber nach innen gekehrt, zeigt sich dennoch die Pseudo-Moralität der Gesellschaft. Das schreibt Manson mit den Zeilen ‚The Cops and Queers / Make good-looking models / I hate today‘.

Kurz zusammengefasst lässt sich demnach sagen, dass es innerhalb des Metal eine Vielzahl an subversiven Strategien bezogen auf die Darstellung hegemonialer Männlichkeit gibt.

³⁰² Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 202.

³⁰³ Vgl. Leibetseder, Doris: Queere Tracks. a.a.O., S. 68.

³⁰⁴ Vgl. Jarman-Ivens, Freya: Notes On Musical Camp. In: Scott, Derek [Hrsg.]: The Ashgate Research Companion to Popular Musicology. Farnham: Ashgate, 2009, S. 189-203, hier: S. 193.

„Dank der steigenden Zahl weiblicher Vorbilder, die auf der Bühne demonstrieren, dass man als Frau nicht bloß sexy aussehen muss, um Erfolg zu haben, sondern auch gute Musik und eine energiegeladene Show bieten kann, trauen sich auch immer mehr weibliche Metalfans, selber ein Instrument zu lernen und Anschluss an eine Band zu suchen.“³⁰⁵ In den 2000er Jahren neu gegründete Bands wie Jinjer (2009), Infected Rain (2008) oder Stitched Up Heart (2010) beweisen diese Entwicklung.

3.1.4. „Klasse“

Einen weiteren demografischen Aspekt innerhalb der Metal-Szene – vor allem in Bezug auf deren Ursprung – bildet die Klasse respektive der soziale Status. „For the United States, it might be most accurate to say that metal partakes of a blue-collar ethos.“³⁰⁶ Auch in der Studie von Michael Altrogge und Rolf Amann, die ihre Untersuchung der Metal-Videoclips auf vier deutsche Schulen basieren, ist ein Großteil der befragten Personen im Arbeitermilieu anzusiedeln. „Den höchsten Anteil an erklärten Heavy Metal-Fans weisen mit 15,3 Prozent die Schüler des Oberstufenzentrums Metall auf, wohingegen sich lediglich 2,5 Prozent der Befragten des eher bürgerlichen Arndt-Oberstufenzentrums als Anhänger dieser Musikrichtung bezeichnen. Bei den Schüler[*innen] der Reuter-Oberschule und der Gustav-Heinemann-Schule liegen die entsprechenden Werte bei 9,5 respektive 3,7 Prozent.“³⁰⁷ Ebenjene Schulen mit dem höheren Anteil an Metalheads sind auch jene Schulen, deren Eltern (insbesondere der Vater) vorwiegend aus dem Arbeitermilieu stammen.³⁰⁸ Altrogge und Amann bestätigen mit ihrer 1991 veröffentlichten Studie das damalige demographische Bild der Metal-Szene und machen die größte Anhänger*innenschaft in der Unterschicht und der unteren Mittelschicht fest.

In ebenjene Kategorisierung lässt sich der Performance-Clip der amerikanischen Cross-Over Band Living Colour zu ihrem Song *Type*³⁰⁹ verorten. Bei diesem Clip handelt es sich um einen performancelastigen Videoclip, der narrative Teile beinhaltet, die jedoch lediglich illustrative respektive demonstrative Funktionen innehaben. Zwar ist die Performance in eine größere konzeptuelle Struktur eingegliedert, deren Hauptthema die Kritik am Klassensystem

³⁰⁵ Roccor, Bettina: Heavy Metal. a.a.O., S. 130.

³⁰⁶ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 113.

³⁰⁷ Altrogge, Michael; Amann, Rolf: Videoclips. a.a.O., S. 53.

³⁰⁸ Vgl. ebd., S. 28.

³⁰⁹ Living Colour – Type. Regie: Unbekannt, USA, 1990, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1HbF3EAt3ck>.

des Kapitalismus darstellt, dennoch lässt es sich nicht als ein konzeptuelles Musikvideo verstehen, da der Fokus nach wie vor auf der Performance der Musiker liegt. Das visuelle Programm des Musikvideos wird eingeleitet mit sehr schnell aufeinander geschnittenen Einzelbildern, von denen nur wenige auf den ersten Blick erkannt werden (die auf horizontaler Ebene gespiegelte Kuppel des Kapitols beispielsweise) und verweist somit auf das politische Potential dieses Musikvideos.³¹⁰ Immer wieder werden kurze Zwischenschnitte eingeblendet als die Kamera auf die Musiker zufährt, um diese in einer Umgebung zu zeigen, die an eine Industrie- respektive Schrottsammelanlage erinnert. Zudem wird schon früh eine Chemiefabrik³¹¹ gezeigt, die sich im späteren Verlauf des Videos als Hintergrund darstellt. Damit greift das Visuelle dem Text vor, der im Refrain die Verwurzelung in der Arbeiterschicht thematisiert: ‚we are the children of concrete and steel / this is the place where the truth is concealed‘. Der Establishing Shot auf die Bühne zeigt im Vordergrund schrottreife Autos, während im Hintergrund die Werte einer kapitalistisch orientierten Industrie symbolisch repräsentiert werden.³¹² Durch dieses Setting wird im Sinne Carol Vernallis die Band in ihrem Verhaftetsein in der Arbeiter*innenschicht markiert. Diese Kapitalismuskritik wird in jener Szene des zweiten Refrains expliziter, als ein älterer *weißer* Mann mit Anzug gezeigt wird, der mit einem Bauplan unter seinem Arm geklemmt und einen Helm in der Hand haltend zunächst vor einem animierten Baukran steht, der neben einem ebenfalls animierten japanischen Yen-Symbol aufgestellt ist, sich dann in weiterer Folge zwischen jenem Yen-Symbol und einem Dollar-Zeichen befindet.³¹³ Die hier verwendete Symbolik lässt sich insofern als Kritik verstehen, als diese Bilder zum einen eine eher düster und grau gehaltene (Industrie-)Stadt darstellen.

Diese düstere Metaphorik zieht sich auch in jenen Szenen weiter, die sich im unmittelbaren diegetischen Umfeld der Performance abspielen und zeigt sich anhand der Verwendung von matten, metallischen Grautönen. Zum anderen wird die Kritik auch am sogenannten ‚american dream‘ im Songtext nochmals implizit: ‚This is the time when the lie is revealed / Everything is possible, but nothing is real‘. Der Kapitalismus baut – deshalb auch die Analogie zum Baukran – auf dem Geld und der Arbeitskraft der unteren Schichten auf, während die Industriellen mehr Kapital ansammeln. Im weiteren Verlauf des Musikvideos wird Stellung zu Politikern und deren Umgang mit Konflikten bezogen, indem ein *weißer*

³¹⁰ Ebd., hier: 00:00-00:02.

³¹¹ Ebd., hier: 00:07-00:08.

³¹² Ebd., hier: 00:36.

³¹³ Ebd., hier: 01:46-01:59.

älterer Mann in einen – ebenfalls in grau gehaltenen – Umgebung sitzend dargestellt wird. Dieser hält dabei eine Fliegerbombe in Händen, die er, als er durch eine dystopische Landschaft geht, in den Boden rammt, wobei die Explosion mittels farbveränderter Staatsflagge der USA suggeriert wird.³¹⁴ Als Höhepunkt des Videos kann im Anschluss die Imitation der Rede eines US-Präsidenten gesehen werden, der vom Dollar-Symbol, der Flagge der USA und Raketen umringt wird.³¹⁵ Mit diesem Video positioniert sich die Band um den Sänger Corey Glover in Opposition zu der politischen *weißen* Elite und somit der „oberen Klasse“, der er als Person-Of-Color nicht anzugehören scheint, da „die Männlichkeit weißer Männer [...] nicht nur in Relation zu weißen Frauen konstruiert [ist], sondern auch in Relation zu schwarzen Männern.“³¹⁶

Als ein soziologisches Argument für das Zuschreiben des Metalheads in das Arbeitermilieu kann die von Rainer Diaz-Bone formulierte Idee des Arbeitsethos gesehen werden, das vor allem das Album im Zentrum eines bestimmten Produktionszyklus verortet. „Der Produktionszyklus, das Arbeits- und Erfolgsethos, die Wertschätzung des Selbermachens lassen eine Nähe zum berufsständischen Ethos von Handwerkern, Technikern und Facharbeitern erkennen.“³¹⁷ Dies zeigt sich insbesondere an der Diskursivierung von Instrumenten, in welcher die Musiker*innen sich zunächst als Handwerker*innen durch Materialkenntnis und Qualitätsverweise präsentieren und in weiterer Folge die Handhabbarkeit, die Leichtigkeit des manuellen Zugriffs sowie Optik als begriffliche Eigenschaften formuliert werden. Diese Präsentation findet im Zuge von Artikeln in diversen Fachzeitschriften wie Metal-Hammer oder Rock Hard sowie Online-Portalen wie ultimate-guitar.com statt. Für die soziologische Zuordnung der Metalheads wird dadurch ein Arbeitsethos ausgemacht, das das künstlerische Schaffen der Band als werktätig-sein von instrumentell-handwerklich qualifizierten Kollektiven betrachtet.³¹⁸ Diese Gleichsetzung von Kunst und Handwerk ist dabei keine neue Betrachtungsweise. Erst mit der Renaissance wurde ein Künstlerethos geschaffen, der den Kunstschaffenden noch vor den Handwerker stellt. Unter anderem durch die de Stijl-Bewegung des frühen 20. Jahrhunderts findet eine Wiedervereinigung von Handwerk mit Kunst und somit eine symbolische Aufwertung der manuellen Tätigkeit statt.

³¹⁴ Ebd., hier: 02:21-02:45.

³¹⁵ Ebd., hier: 03:11.

³¹⁶ Conell, Robert: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Wiesbaden: VS, 2006, S. 96.

³¹⁷ Diaz-Bone, Rainer: Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. a.a.O., S. 400.

³¹⁸ Vgl. Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen. a.a.O., S. 40f.

Dabei muss an dieser Stelle vermerkt werden, dass es sich – ähnlich der Geschlechterkonzeption – auch bei Klasse um einen ideologisch konstruierten Begriff handelt. Schicht und Klasse befinden sich in einer Phase des Umbruchs hin zum sozialen Raum, der auf einem System der objektiven Relationen beruht, die zwischen dem Individuum und der Gesellschaft bestehen. „In dieser Sicht besteht die ‚soziale Realität‘, von der die objektivistische Soziologie [...] spricht, aus einem Ensemble unsichtbarer Beziehungen, genau denjenigen, welche einen Raum einander äußerlicher und durch ihren relativen Abstand zueinander definierter Positionen konstituieren.“³¹⁹ Unsichtbar sind diese Beziehungen deshalb, weil diese als Struktur nicht erkannt werden können, da die Realitäten der gewöhnlichen Sinneserfahrungen ebenjene verbergen. Die Konstitution eines sozialen Raumes ist dabei immer Ausdruck einer bestimmten Form von Kapital. Neben dem ökonomischen Kapital, welches für den Erwerb von Schallplatten, Alben oder anderen fassbaren Dingen vonnöten ist, existiert noch ein kulturelles Kapital, das – wie schon zuvor erwähnt – Bedingung für das Eintreten in eine Subkultur ist. „In objektivierter Form besteht es aus den besessenen kulturellen Objekten, deren Aneignung entsprechendes inkorporiertes kulturelles Kapital voraussetzen.“³²⁰ Dieses wird dabei geprägt durch die Institution – oder allgemeiner ausgedrückt – das Umfeld, in der es erworben wird. Die Aneignung dieser Form von Kapital benötigt sowohl Zeit als auch Geld und kann mit dem Wort *Bildung* verdeutlicht werden. Dazu kommt eine weitere Ausprägung von Kapital, nämlich das soziale Kapital, welches vor allem auf die Gruppenzugehörigkeit innerhalb des sozialen Raumes Bezug nimmt. Ebenjenes beschreibt somit soziale Beziehungen, die ebenfalls unter Einsatz von Zeit und Geld reproduziert werden und dabei die Unterscheidung von Kapitalvolumen tradiert, das wiederum sowohl durch ökonomisches sowie kulturelles Kapital bestimmt wird.³²¹

Nun stellt sich an dieser Stelle die Frage nach der Verfügbarkeit respektive dem generellen Zugang zu ebenjenen Ressourcen. Dem *Weißsein* wird hier eine privilegierte Stellung zuteil, die der Dichotomie innerhalb des Klassen-Schemas inhärent anzuhaften scheint. Dabei kreieren beispielsweise *weiße* gering verdienende Schüler*innen in Amerika ambivalente Identitäten innerhalb und außerhalb der Kategorie der Whiteness: „In general, even though some low-income students defiantly classified themselves as middle class, I found that students were just as likely to disassociate themselves with the privileged underpinnings of

³¹⁹ Bourdieu, Pierre: Wie eine soziale Klasse entsteht. In: Bourdieu, Pierre: Der Tote packt den Lebenden. Schriften zu Politik und Kultur. Hamburg: VSA, 1997, S. 102-129, hier: 105f, zit. n. Diaz-Bone, Rainer: Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. a.a.O., S. 27.

³²⁰ Ebd.

³²¹ Vgl. ebd., S. 28f.

Whiteness, which they saw as elitist and unfair, because these symbols conjured negative images in their imaginations.“³²² Als die Metal-Szene im Entstehen war, fanden innerhalb der amerikanischen Gesellschaft sozialpolitische Umbrüche statt, die auch Auswirkungen auf die Klassengesellschaft hatten. „At the same time, civil rights legislation started to have an impact in housing, in schools, and in the workplace. This, coupled with the severe downturn in the economy, led to a strong sense of resentment against blacks by marginal whites.“³²³ Soziale Strukturen werden insofern weiter geformt, als permanent auf den sozialen Raum rekurriert wird. „Das Arbeiterklassenideal von Mannhaftigkeit und Selbstachtung wurde als Reaktion auf die Klassendiskriminierung und auf den Paternalismus der Fabrikbesitzer konstruiert, aber gleichzeitig und mit denselben Gesten grenzte man sich auch gegen die Frauen der eigenen Schicht ab.“³²⁴ Strukturelle Diskriminierung findet sich auch zu Beginn des Metal, insofern sich vor allem sozial oder gesellschaftlich benachteiligte Menschen angesprochen fühlten, da ihre Idole, meist selbst von unten kommend, ein Leben jenseits von Wohlstand und bildungsbürgerlicher Idylle besangen. „Ihr Publikum bestand zu einem Großteil aus weißen Arbeitern und kleinen Angestellten, Menschen denen im Leben selten etwas geschenkt wurde. [...] Die sozial noch tiefer stehenden Farbigen [sic!] zogen dagegen ihre überlieferte schwarze Musikkultur vor.“³²⁵ Diese Nachbarschaft im sozialen Raum von People-of-Color mit den selbst marginalisierten *weißen* Arbeitern führt zu einem Konflikt um Arbeit, Lohn und billigen Wohnraum.

3.2. Der Blinde Fleck: race im Metal

Ist in der (populär-)wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Metalheads die demografische Ordnung Thema, so ist in erster Linie das Weißsein von zentraler, da strukturierender Bedeutung, insofern es als Norm gesehen wird und somit hegemoniale soziale Räume schafft. Als ein zentrales Anliegen dieser Untersuchung ist demnach die Analyse der sozialen Struktur von People-of-Color innerhalb der Metal-Kultur zu nennen. Dazu soll kurz der Marginalisierungsprozess innerhalb der Gesellschaft als Ganzes, der durch die historisch kreierte rassistische Ideologie bedingt wurde, dargelegt werden. Im Anschluss daran wird auf das Sichtbarkeitsregime näher eingegangen, um darauf aufbauen zu

³²² Moss, Kirby: *The Color of Class. Poor Whites and the Paradox of Privilege*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003, S. 103.

³²³ Weinstein, Deena: *Heavy Metal*. a.a.O., S. 112.

³²⁴ Connell, Robert: *Der gemachte Mann*. a.a.O., S. 96.

³²⁵ Roccor, Bettina: *Heavy Metal*. a.a.O., S.82.

untersuchen, inwiefern Blackness als Kategorie im Metal relevant wird. Denn mit der gesteigerten visuellen Sichtbarkeit innerhalb dieser Szene geht auch auf musikalischer Ebene eine vermehrte auditive Hörbarkeit mit Bands wie Skindred oder Sevendust einher.

Der deutsche Begriff ‚Rasse‘ wird an dieser Stelle vermieden, da dieser sich zum einen als wissenschaftlich falsifiziert und zum anderen durch den Kolonialismus und in weiterer Folge den darauf aufbauenden Nationalsozialismus als belastet darstellt. Daher wird in dieser Arbeit das englische Wort *race* verwendet.

Der britische Soziologe Stuart Hall beschäftigt sich in einem seiner Texte mit dem ideologischen Diskurs über Rassismus und stellt zu Beginn fest, dass es „keine wissenschaftliche Grundlage für die Aufteilung der Menschheit in biologisch unterscheidbare ‚Rassen‘ [gibt]. Natürlich gibt es physiologische und phänotypische Unterschiede [...] Die neuesten Forschungen definieren Rassen nach der Häufigkeit, mit der bestimmte Genkombinationen vorkommen.“³²⁶ Diese Forschungen haben jedoch gezeigt, dass gleich große Unterschiede zwischen zwei als genetisch gleich definierten Gruppen und zwischen Gruppen, die als ungleich definiert werden, existieren. Damit stellt Hall klar, dass Rassismus mit keiner wissenschaftlichen Forschung begründet sein kann. Vielmehr ist

„Rassismus [...] eine soziale Praxis, bei der körperliche Merkmale zur Klassifizierung bestimmter Bevölkerungsgruppen benutzt werden, etwa wenn man die Bevölkerung nicht in Arme und Reiche, sondern z.B. in Weiße und Schwarze einteilt [...] Rassistische Ideologien entstehen also immer dann, wenn die Produktion von Bedeutungen mit Machtstrategien verknüpft sind und diese dazu dienen, bestimmte Gruppen vom Zugang zu kulturellen und symbolischen Ressourcen auszuschließen.“³²⁷

Diese Bedeutungsproduktion (auch von rassistischen Ideologien) ist insbesondere über visuelle Medien zu erfahren, weshalb es wichtig ist, sich dieser Machtposition bewusst zu werden. Dies findet in dem Musikvideo der walisischen Metal-Band Skindred im Video zu *The Kids Are Right Now*³²⁸, das im Zuge der Veröffentlichung des fünften Studioalbums KILL THE POWER aus dem Jahr 2014 entstand, auf mehreren Ebenen statt. Es beginnt mit einer entfesselten Kamera während eines Konzertes, der Schriftzug der Band wird eingeblendet. Die Kamera, nun klar als Point-of-View-Shot ausgewiesen, bewegt sich zu

³²⁶ Hall, Stuart: Rassismus als ideologischer Diskurs. In: Räthzel, Nora [Hrsg.]: Theorien über Rassismus. Hamburg: Argument Verlag, 2000, S.7-16, hier: S. 7.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Skindred – The Kids Are Right Now. Regie: Dan Sturgess, UK, 2014, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UG04lf-3WmU>.

einer digital ins Bild geschnittenen Türe, die durch eine Hand geöffnet wird. Auf der auditiven Ebene ist zu Beginn des Clips das Publikum dieser gezeigten Live-Performance zu hören, die gerade beendet wird. Erst mit dem Durchschreiten der Türe startet der Song, der intradiegetische Sound der Fans wird sukzessive ausgeblendet.³²⁹ Das Bild ist in schwarz-weiß gehalten, wodurch die öffnende Hand *weiß* wirkt, was der Technik fotografischer Medien geschuldet ist, da jene „eine zentrale Rolle in der Bestimmung der Rasse [spielen], einschließlich des Weißseins. Sie waren nicht nur ein wirkungsvolles Darstellungsmittel von weißen Menschen (und von allen anderen), auch die Technologie gründete auf dem Weißsein.“³³⁰ Während des Intros wird gezeigt, wie weitere Türen durch ebendiese Hand geöffnet werden, ohne genauer auf die Person dahinter einzugehen. Als der Gesang einsetzt, schwenkt die Kamera um 180 Grad und es wird der Sänger, Benji Webbe, singend dargestellt³³¹. Dabei blickt er direkt in die Kamera, was als subversive Aneignung der Macht und deren Zeichensystem argumentiert werden kann. Das direkte Angestarrtwerden referiert auf ein bestimmtes Blickregime, welches hauptsächlich von *Weiß*en in Richtung von *Schwarz*en gedacht wird. Während People-of-Color durch den Blick objektiviert werden, versichern sich *weiße* Menschen dadurch ihrer Subjekthaftigkeit, wie Frantz Fanon bemerkt:

„Eingeschlossen in dieser erdrückenden Objektivität, wandte ich mich an meinen Nächsten. Sein befreiender Blick, an meinem Körper entlangleitend [...] gibt mir eine Leichtigkeit zurück, die ich verloren glaubte, gibt mich, indem er mich der Welt entfernt, der Welt zurück. Aber da unten, direkt am Steilhang, strauchle ich, und der andere fixiert mich durch Gesten, Verhaltensweisen, Blicke, sowie man ein Präparat mit Farbstoff fixiert.“³³²

Fanon drückt damit die Macht des Schauens und die gleichzeitige Ohnmacht des Angeschautwerdens aus, das für dieses hegemoniale Blickregime *weißer* Menschen auf People-of-Color bestimmend wird. Dieses Blickregime wird in *The Kids Are Right Now* im Sinne des von bell hooks konstatierten oppositionellen Blicks dargestellt. „That all attempts to repress our/black peoples‘ right to gaze had produced in us an overwhelming longing to look, a rebellious desire, an oppositional gaze.“³³³ Durch das direkte Adressieren der Kamera respektive der Zusehenden werden die (passiv) Betrachteten zu (aktiv) Blickenden. Benji

³²⁹ Ebd., hier: 00:14.

³³⁰ Dyer, Richard: *Das Licht der Welt*. a.a.O., hier: S. 153

³³¹ Skindred – *The Kids Are Right Now*. a.a.O., hier: 00:26:00.

³³² Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*. a.a.O., S. 79.

³³³ hooks, bell: *The Oppositional Gaze*. a.a.O., hier: S. 600.

Webbe bewegt sich, während er singt, durch verschiedene Szenerien, die Kamera an seinem Körper festgemacht. Mit ‚Black child, born Jamaica / Crossed the ocean on a wind-ward sailboat / Twisted guitar he's a got an' a gangster / Rude boy from the trench-town streets‘ verweist er auf der textlichen Ebene auf seine eigene Biografie und die Bedeutung seiner inhärenten Blackness. Mit seinem auffälligen Kleidungsstil lebt Webbe ein Image, welches auf die Hip-Hop- respektive Soul-Fashion zurückgreift und betont dabei dieses suburbane Gangster-Image eines ‚rude boy from the trench-town streets‘. „At the same time, men's hip-hop fashion is containment, through concealment, of the body. The layeredness of the attire controls corporeal exposure. The resulting image is one of an aggressive, combative, urbane, tightly held masculinity.“³³⁴ Ein weiteres Statement seiner Blackness sind Webbes Dreadlocks. Zusätzlich zum Afro gelten Dreadlocks, wie in Bezug auf die performative Blackness beschrieben, als ‚authentisch schwarzer‘ Gegenentwurf zur *weißen* Kultur. „As the Afro's creole cousin, Dreadlocks spoke of pride and empowerment through their association with the radical discourse of Rastafari which, like Black Power in the United States, inaugurated a redirection of black consciousness in the Caribbean.“³³⁵ Als authentisch gilt dieser Haarstil in erster Linie aufgrund des rassialisierten Haardispositivs, der als Teil der Festigung *weißer* Dominanz mitkonstruiert wurde.

Nach den ersten Einstellungen, in welchen Benji Webbe zuerst durch eine Unterführung gehend, dann auf einem Basketballplatz stehend gezeigt wird, greift er zur Kameralinse, wobei das Bild abgedunkelt und der Sänger im nächsten Schnitt wieder in einer anderen Umgebung gezeigt wird. Dabei passiert er eine Gruppe junger *weißer* Männer, die ihn verfolgen und ihm Dinge nachwerfen, was unter anderem daran gezeigt wird, dass die Linse Risse aufweist. Mit dieser Szene, die das cineastische Intro beendet, zeigt sich zum ersten Mal eine rassistisch motivierte Gewalthandlung als Referenz auf die *Hautfarbe* des Sängers. Im Anschluss greift Benji wieder ins Bild und verdunkelt den Kader. Im nächsten Schnitt ist dann der Bassist der Band Daniel Pugsley im gleichen Bildausschnitt zu sehen. Dieser singt den Songtext ebenfalls mit und mit ihm wird das schwarz-weiße Bild farbig.³³⁶

Von diesem Moment an werden abwechselnd alle Musiker der Band an verschiedenen Orten bei verschiedenen Aktivitäten gezeigt. Interessant ist die Szene ab Minute 1:53: hier wird

³³⁴ Harris, Keith A.: ‚Untitled‘. D'Angelo and the Visualization of the Black Male Body. In: Wide Angle, 21:4, 1999/2004, S.62-83, hier: S. 66.

³³⁵ Mercer, Kobena: Welcome to the Jungle. a.a.O., S. 107f zit. n. Dorsch, Hauke: Afrikanische Diaspora und Black Atlantic. Einführung in Geschichte und aktuelle Diskussion. Münster [u.a.]: Lit, 2000, S. 132.

³³⁶ Skindred – The Kids Are Right Now. a.a.O., hier: 00:53-00:59.

Benji wieder gezeigt, der an zwei Skinheads vorbeigeht. Auch hier wird er wieder von ihnen körperlich bedroht und so hartnäckig verfolgt, dass er sich übergeben muss.³³⁷ So wird an dieser Stelle die Gewalt, die People-of-Color in England, aber generell in der ‚westlichen‘ Gesellschaft erleben, zwar angedeutet, nicht aber explizit dargestellt. Eugene Beresin, referierend auf Rich, stellt 1999 in seinem Aufsatz über mediale Vermittlung von Gewalt fest, dass 15% von 518 ausgewählten Musikvideos Gewalt zeigen, wobei festgestellt wurde, dass „blacks were overrepresented in terms of U.S. demographics as being victims *and* aggressors, whereas whites are underrepresented“³³⁸. Gewaltdarstellungen in Musikvideos müssen, wie bereits ausgeführt, nach Genres unterschiedlich bewertet und untersucht werden. „So haben sich [...] unterschiedliche Präsentationsformen von Gewaltinszenierungen im Rahmen der Symbolpolitik klassischer Heavy-Metal-Gruppen und Speed-, Trash- und Death-Metal-Bands etabliert: Bei Ersteren wird Gewalt als kurz aufblitzendes Ornament in Szene gesetzt; Letztere verbinden Gewaltinszenierungen mit unkonventionellen filmischen Stilmitteln und einem radikalisierten gesellschaftskritischen Gestus.“³³⁹ Diese Gesellschaftskritik lässt sich in dieser Szene durchaus festmachen, da sie auf eine *weiße* Paranoia gegenüber *schwarzen* Körpern Bezug nehmen. „The fear is that some physical distance will be crossed, and the virgin sanctity of whiteness will be endangered by that proximity.“³⁴⁰ Der *schwarze* Körper des Sängers ist somit mit einer imaginierten Aggression aufgeladen, vor der sich die Skinheads zu wehren hätten. Auf textlicher Ebene im Allgemeinen scheint die *Hautfarbe* des Sängers keine Rolle zu spielen, wie er erklärt: „‘Basically, I try to write songs that people can interpret however they like,’ says Benji. [...] ‘The music we make is not about Christians or Muslims, straight people or gay people, black or white or any of that shit. When people are in that room together it’s just Skindred, one unity and one strength’.“³⁴¹

Zu sagen, dass Metalheads rassistische Tendenzen aufweisen, wäre somit verfrüht und klammert wesentliche Punkte aus. Bei genauerer Betrachtung ist nämlich festzuhalten, dass in der Entstehungsphase des Metal in den späten 1970er Jahren *whiteness* weniger im Sinne

³³⁷ Ebd., hier: 01:53-02:09.

³³⁸ Beresin, Eugene. Media Violence and Youth. In: Academic Psychiatry, 23:2, 1999, S. 111-114, hier: S. 113.

³³⁹ Neumann-Braun, Klaus; Mikos, Lothar: Videoclips und Musikfernsehen. Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur. Berlin: Vistas, 2006, S. 33.

³⁴⁰ Butler, Judith: Endangered/Endangering. Schematic Racism and White Paranoia. In: Gooding-Williams, Robert [Hrsg.]: Reading Rodney King. Reading Urban Uprising. New York; London: Routledge, 1993, S. 15-22, hier: S. 18.

³⁴¹ Webbes, Benji zit. n. Lawson, Dom: Band Bio, 2013, URL: <http://www.skindred.net/bio> [letzter Zugriff: 09.05.17].

einer demografischen Kategorie des Metal zu denken ist, sondern lediglich eine kulturelle Signifikanz dieses *Weißseins* vorherrscht. „That significance is not overtly or even necessarily covertly racist. Indeed, it is less an affirmation of ‘whiteness’ than it is an absence – an obtrusive absence – of blacks.”³⁴² Wie sich im Verlauf dieser Arbeit gezeigt hat, kommt es in der Genese des Metal zu einer Übernahme vor allem afroamerikanischer Musikelemente, wodurch das Vorurteil, Metal sei per se rassistisch, entkräftet werden kann, da es in weiterer Folge zu einer Sichtbarkeit *schwarzer* Musiker*innen kommt.

Diese Feststellung bezieht sich vornehmlich auf Länder des Globalen Nordens – nämlich Nordamerika, Großbritannien und Zentraleuropa. Wie zu Beginn des Kapitels eingeleitet, werden in Bezug auf die Genese des Heavy Metal vor allem Elemente aus der afroamerikanischen Jazz- und Blues-Szene weiter tradiert. Diese Affinität zu *schwarzer* Musik lässt sich unter anderem damit begründen, dass die in den 1950er und 1960er Jahren aufkommenden Jugendkulturen nicht nur auf musikalischer Ebene Gefallen an Blues und Jazz zum einen und in weiterer Folge dann am Rock’n’Roll gefunden haben, sondern dass die Bezugnahmen *schwarzer* Musik, die in der Gesellschaft Assoziationen als gefährlich oder schlecht auslösten, einen Akt der Rebellion darstellen.³⁴³

Im Folgenden soll nun jedoch dargelegt werden, inwiefern eine Diversität innerhalb der Metalheads entstanden ist. Bei genauerer Betrachtung ist festzustellen, dass beginnend mit einzelnen Bandgründungen in den 1980er und 1990er Jahren vermehrt People-of-Color als professionelle Musiker*innen in die Öffentlichkeit getreten sind und sich in weiterer Folge speziell ab den 2000er und 2010er Jahren die Sichtbarkeit der People-of-Color innerhalb der Fankultur des Metal gesteigert hat.

3.2.1. Globaler Norden: weiße Metalheads?

Die durch institutionelle und physische Unterdrückung gefestigte Unsichtbarkeit der People-of-Color spiegelt sich zunächst zu einem gewissen Grad auch in den Musikvideos des Metal wieder. Der Metal hat aufgrund anfänglicher Hemmungen, Musikvideos zu produzieren, dann die Entwicklung eines besonderen Typus des Musikvideos begründet: Tour- respektive Konzertvideos. „This conjunction of the technology of music and human artistry serves to

³⁴² Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 111.

³⁴³ Vgl. ebd.

authenticate the band as skilled, professional musicians at work in one of their ‘natural environments’.³⁴⁴ Dieses Genre lässt sich in fast jeder Musikvideographie von tourenden Bands finden und stellt die Arbeitswelt der professionellen Musiker*innen im Verlauf einer Tour – oder eines einzelnen Konzertes – dar. Oft wird anstelle des Original-Songs jener Audiomitschnitt verwendet, der während des Konzertes aufgenommen wurde. Dies erfolgt zum einen aufgrund einer Authentizitätsstrategie als Verweis auf das Originäre des Musizierens und zum anderen als Loyalitätsbeweis, der den Fans als Triebfeder des Erfolges gewidmet ist. Gerade an diesen Beispielen wird die Verbindung der Bands mit ihren Fans verdeutlicht, da in den Zwischenschnitten auf das Publikum und Meet&Greet-Momente Nähe suggeriert wird. Das Konzert bildet dabei den Kulminationspunkt von Fankultur und den professionellen Musiker*innen, in welchem „the artist functions in two ways, as a commodity for the media to sell and as a cultural hero for the audience to admire“³⁴⁵. Dieses Genre, das vor allem mit dem Musikfernsehen populär wurde, hat dabei seine Vorläufer in Konzertfilmen der Beatles oder Konzertausschnitten von Jazz- oder Bluesmusikern der 1960er Jahre. Dabei bilden gerade diese kurzen Konzertausschnitte, die über Scopitones medial verbreitet wurden, Vorläufer des heutigen Musikvideo-Clips. Ihren filmtheoretischen Ursprung haben diese Clips somit in der Entwicklung der entsprechenden Technik, die wiederum auf die Entwicklung der Handkamera sowie der Steady-Cam-Technik der 1970er Jahre aufbaut. Mit der Konventionalisierung dieser Handkamera-Technik in den Action-Filmen der 1980er Jahre, wird diese Amateurästhetik in den 1990er Jahren vornehmlich in Musikvideos angewandt, bis sie in *Blair Witch Projekt* auch für die Leinwand konzipiert wurde. Prägnante Beispiele hierfür bilden die Videos zu *Wherever I May Roam*³⁴⁶ und *Sad But True*³⁴⁷ von Metallica, *Bullet For My Valentines Hearts Bursts Into Fire*³⁴⁸ oder *Seasons Wither*³⁴⁹ und *The Blood, The Sweat, The Tears*³⁵⁰ von Machine Head. Bei den Beispielen von Machine Head und Metallica sind diese Live- respektive Tourvideos im Zuge einer Live-DVD entstanden und können somit als Werbemittel für ebendiese gesehen werden. Diese Vermarktungskette ist jedoch keine Erfindung der 1990er Jahre, da auch die Beatles mit ihrem Musikfilm *Magical Mystery Tour*³⁵¹, der die Geschichte einer Busfahrt erzählt, die immer wieder durch

³⁴⁴ Railton, Diane; Watson, Paul: Music Video. a.a.O., S. 50.

³⁴⁵ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 199.

³⁴⁶ Metallica – Wherever I May Roam. Regie: Wayne Isham, USA, 1992.

³⁴⁷ Metallica – Sad But True. Regie: Wayne Isham, USA, 1992.

³⁴⁸ Bullet For My Valentine – Hearts Burst Into Fire. Regie: Max Nichols, GB, 2008.

³⁴⁹ Machine Head – Seasons Wither. Regie: Shawn Sparks, USA, 2005.

³⁵⁰ Machine Head – The Blood, The Sweat, The Tears. Regie: Robert Flynn, USA, 2003.

³⁵¹ Magical Mytery Tour. Regie: Bernhard Knowles, The Beatles, GB, 1967.

Performances der Musiker unterbrochen wird, auf diese Art ihr gleichnamiges Album vermarkteten.

Auch bei dem Musikvideo der amerikanischen Nu-Metal Band Slipknot zu ihrem Song *Surfacing*³⁵² handelt es sich um einen Konzertmitschnitt, der den direkten Kontakt zum Publikum zeigt – in Opposition zu reinen Performance-Clips, die indirekt funktionieren, in welchen das Geschehen explizit für die Kamera inszeniert ist.³⁵³ Die Ästhetik von *Surfacing* referiert auf die frühe Videotechnik, insofern, als das Bild typische visuelle Merkmale sowie ein Insert mit den Worten ‚this is not our fucking home video‘ aufweist.³⁵⁴ Dieser Clip stellt eine Auskoppelung aus dem ersten Album SLIPKNOT dar und enthält Material aus dem 1999 veröffentlichten Konzertvideofilm *Welcome to Our Neighborhood*³⁵⁵. Im Anschluss an das Insert schwenkt die Kamera über die ersten Reihen des Konzertpublikums, wobei die Menschen nur schemenhaft zu erkennen sind. Im weiteren Verlauf des Clips werden immer wieder kurze Sequenzen von Fans respektive Konzertbesucher*innen gezeigt, wobei hier die *whiteness* auffallend ist.³⁵⁶ Auf songtextlicher Ebene wird vor allem das Bild des Auflehns gegen Autoritäten und die soziale Ordnung evoziert, das mit dem einleitenden Schrei ‚Fuck you all‘ evident wird.

„For example, Slipknot band members process their troubles at public concerts while they assault each other to the point of breaking bones and roll and hump about the floor stage. Band member Cracken [sic! – eigentlich Crahan] says, ‚I’m famous for hitting myself in the face and beating the shit out of myself‘ [...] The fan video Slipknot: Welcome to Our Neighborhood [...] explains finally, ‚Basically (it’s) nine people working out every poison that ever affect them in their life and putting it on tape‘.“³⁵⁷

In Verbindung mit dem Songtext wird der visuellen Ebene eine weitere Bedeutungsebene zugeschrieben, insofern die Konzertbesucher*innen nun als Kollektiv gesehen werden können, die sich auf der Seite der Band gegen Autorität auflehnen. Das Nicht-sichtbarsein, auf das der Refrain mit den Worten ‚Fuck it all! Fuck this world! / Fuck everything that you stand for! /

³⁵² Slipknot – Surfacing. Regie: Thomas Mignone, USA, 1999, URL: https://www.youtube.com/watch?v=OPy_kou_Inw.

³⁵³ Vgl. Wulff, Hans: The Cult of Personality. Authentisch simulierte Rockvideos. In: Neumann-Braun, Klaus [Hrsg.]: Viva MTV! Popmusik im Fernsehen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999, S. 267.

³⁵⁴ Slipknot – Surfacing. a.a.O., hier: 00:07-00:11.

³⁵⁵ Welcome To Our Neighborhood. Regie: Thomas Mignone, USA, 1999.

³⁵⁶ Unter anderem Slipknot – Surfacing. a.a.O., hier: 01:32-01:34 und 01:46-01:48.

³⁵⁷ Halnon, Karen Bettez: Inside Shock Music Carnival. a.a.O., hier: S. 767.

Don't belong! Don't exist! / Don't give a shit! Don't ever judge me!' hinweist, dient somit als Katalysator für das Publikum und bietet eine explizite Ausdrucksmöglichkeit für das kollektive Individuum. In Konzerten können Metalheads „ihren Emotionen und ihrer Spontaneität, ihren Aktivitäts- und Darstellungsbedürfnissen freien Lauf lassen [...] können [...] ihre Wünsche nach Action, Thrill und Expressivität ausleben, die im normalen Alltag kaum zugelassen sind resp. in den routinisierten und entemotionalisierten Tagesgeschäften keinen Platz mehr finden“³⁵⁸.

Interessant an diesem Video jedoch – und wofür es symptomatisch steht – ist das, zuvor von Deena Weinstein konstatierte, Fehlen von People-of-Color. „Whiteness is everywhere in American culture, but it is very hard to see [...] As the unmarked category against which difference is constructed, whiteness never has to speak its name, never has to acknowledge its role as an organizing principle in social and cultural relations.“³⁵⁹ Während sich demnach eine gewisse *whiteness* der Fankultur der 1990er beobachten lässt, muss jedoch festgehalten werden, dass sich innerhalb von Bandgefügen ein derartiges Fehlen von People-of-Color nicht abzeichnet. Wie eingangs erwähnt, haben viele Bands Mitglieder, die klar nicht-weiß sind, wie etwa Robert Trujillo (Mitglied seit 2003 mit native-american-mexikanischen Wurzeln) und Kirk Hammett (mit hawaiianisch-philippinischen Wurzeln) bei Metallica oder Joey Belladonna (italienisch-irokessische Herkunft) von Anthrax. Diese sind meist Kinder von hispanischen Einwanderern oder Native Americans (wie das Beispiel Joey Belladonna zeigt). Slayers Tom Araya und Joey Belladonna bedienen dabei das Mikrofon, sind somit wichtige Identifikationsmodelle.

Mit Ausnahme von Anthrax, deren Ursprung in New York liegt, haben sich die anderen drei Bands der Big Four des Thrash Metal (Metallica, Slayer, Megadeth und eben Anthrax) in San Franciscos Bay Area gegründet. „[P]opular music in the San Francisco Bay Area's various scenes had long demonstrated the local area's cultural hybridity in which Asian, Latino, and Black contributions to the local cultural vitality were reflected in the audiences, music ensembles, and programming.“³⁶⁰ Hier ist vor allem die Rede von US-amerikanischen Thrash-Metalbands, die wiederum stark beeinflusst werden von der ‚New Wave of British Heavy

³⁵⁸ Vogelsang, Waldemar: Inszenierungs- und Erlebnisformen von jugendlichen Black Metal-Fans. In: Willems, Herbert; Jurga, Martin [Hrsg.]: Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, S. 163-175, hier: S. 168.

³⁵⁹ Lipsitz, Geroge: The possessive investment in whiteness: Racialized social democracy and the 'white' problem. *American Quarterly*, 47:3, 1995, S. 369–387, hier: S. 369, zit. n. Fellezs, Kevin: *Voracious Souls*. a.a.O., hier: S. 91.

³⁶⁰ Ebd., hier: S.90.

Metal‘ (NWoBHM), in welchen keine derartige Sichtbarkeit auszumachen ist. Neben Metallica und Megadeth sind Slayer und Anthrax als wichtige Bands dieses Genres zu nennen. Diese Big Four tragen wesentlich zur Sichtbarkeit von (vornehmlich hispanischen) People-of-Color bei, auch wenn in den Songtexten oder Musikvideos dies nicht explizit thematisiert wird. In Bezug zur amerikanischen Thrash-Metal-Band Death Angel, deren Mitglieder genau wie Kirk Hammett philippinischer Herkunft sind, eröffnet diese Nicht-Thematisierung ihrer Wurzeln zweierlei Aspekte: „young second-generation Asian-Americans are typically inured to racial discrimination, viewing it more as a problem for blacks or Latina/os than for their communities [...] and, they may have chosen to downplay race in an effort to avoid tokenism and be evaluated on their ‘music alone’, a common strategy for musicians of color working in white-identified musical genres”³⁶¹. Somit ist für Bands mit Mitgliedern mit asiatischen Wurzeln wie eben Death Angel oder Trivium sowohl das Thematisieren von rassistischen Anfeindungen als auch die Betonung ihrer *race* nicht von Bedeutung. Für die Bands und ihre Fans zählt dabei nur die Musik.

Für *schwarze* Musiker*innen ist die Ausgangssituation etwas komplexer, da außerhalb der pluralistischen Bay-Area-Szene kaum Bands-of-Color auszumachen sind.

„If few African-Americans have been attracted to heavy metal, it is probably due in part to the genre’s history. For heavy metal began as a white remake of urban blues that often ripped off black artists and their songs shamelessly. If the motive for much white music making has been the imperative of reproducing black culture without the black people in it, no comparable reason exists to draw black musicians and fans into traditionally white genres.“³⁶²

Dennoch lassen sich mit den schon genannten Living Colour, King’s X oder Stone Vengeance früh Bands identifizieren, deren Musiker*innen nicht ausschließlich *weiß* sind. Somit ist die eingangs formulierte These des *weißen* Metalheads in gewisser Weise obsolet geworden. Diese Binarität von *schwarz-weiß* steht allerdings vor der Gefahr, andere Marginalisierte wie etwa Native Americans, Asiat*innen oder Latina*os weiter auszugrenzen. „Thrash metal, however, held a liberating vision of radical autonomy for musicians across the racial spectrum and was one of the reasons Black, Latino, and Asian American musicians began forming or

³⁶¹ Ebd., hier: S.100.

³⁶² Walser, Robert: Running With The Devil. a.a.O., S. 17.

joining thrash bands in the San Francisco Bay Area.”³⁶³ Demnach ist gerade die liberale Politik in Kalifornien, im Speziellen aber San Francisco ein guter Nährboden für viele Metalbands unterschiedlichster Herkunft. Diese Offenheit gegenüber anderen Kulturen und deren Musik kann auch als entscheidende Triebfeder hinter der Entwicklung des Thrash Metal gesehen werden, da in diesem Genre zwei getrennte Genres – Heavy Metal und Punk – miteinander verbunden werden. „Indeed, as the Black American members of thrash band, Stone Vengeance, attest, while there was little room for Black American thrash musicians beyond the local San Francisco scene, particularly in terms of the commercial music industry, the local scene embraced them.”³⁶⁴ Insgesamt lässt sich die Situation in den späten 1970er, frühen 1980er Jahre für Bands-of-Color außerhalb der Bay-Area als schwierig beschreiben.

3.2.2. Die Wende in den 1990er Jahren

Mit den 1990er Jahren werden auch der Einfluss anderer musikalischer Genres und deren Vertreter*innen auf den Metal formend. „At the end of the 1980s [...] musical interactions among metal, rap, rock and funk became increasingly popular, perhaps presaging at least a partial breakdown of the racial lines that often separate music audiences (hip hop has already accomplished this to a considerable extend).”³⁶⁵ Der musikalische Einfluss anderer Genres auf den Metal äußert sich am auffälligsten bei dem Parameter der Gesangsstimme. „In the mid. 1990ies nu metal bands developed a sound drawing on grunge, hardcore, death metal, rap and funk musics, with bands such as Korn, The Deftones and Limp Bizkit [...] mixing downtuned guitars and metal riffs with alternately rapped, screamed and sung lyrics focusing on the dysfunction of the singer.”³⁶⁶ Dabei wird als Hinweis auf die Eigenständigkeit des Subgenres weitestgehend auf Gitarrensolis, die als Ausdruck einer elitären Hochkultur (vgl. Yngwie Malmsteen oder Ritchie Blackmore) gesehen werden, verzichtet. Im Gegensatz zum Nu-Metal, der Anleihen aus der *schwarzen* Kultur nimmt, verwehrt sich insbesondere der Black-Metal jeglichen Einflüssen von außen. „Extreme metal is the apotheosis of a process through which the pivotal influence of black musics (particularly the blues) on the development of metal has progressively been erased.”³⁶⁷ Die von 1991 bis 1995 aktive Band Painkiller bildet dabei insofern eine Ausnahme, als der Jazz-Einfluss des Musikers John Zorn mit dem Grind-

³⁶³ Fellezs, Kevin: Voracious Souls. a.a.O., hier: S. 91.

³⁶⁴ Ebd., hier: S. 101.

³⁶⁵ Walser, Robert: Running With The Devil. a.a.O., S. 17.

³⁶⁶ Kahn-Harris, Keith: Extreme Metal. a.a.O., S. 133-135.

³⁶⁷ Ebd., S. 137.

Core des Schlagzeugers Mick Harris fusionierte. „However, the jazz forms that are incorporated [vor allem im Technical-Death-Metal] tend to be more ‘intellectual’, free jazz rather than forms more closely associated with Afro-Americans.”³⁶⁸ Die musikalische Ausdifferenzierung an den Rändern des Metal zeigt sich demnach nicht nur anhand der Etablierung einiger Nu-Metal-Bands, sondern erreicht auch eher konservative Gruppen. Durch die einsetzende Globalisierung erschloss sich der Heavy Metal Märkte auch abseits des Globalen Nordens, vornehmlich in Länder, deren industrieller Absatzmarkt stetig anstieg.³⁶⁹

Somit wird der Metal nicht nur musikalisch, sondern auch soziologisch immer divergenter, wobei sich neue Musikszenen mit jeweils eigenen Ästhetiken entwickelt haben. Die Genregrenzen werden dabei immer dünner und es entsteht eine Vielzahl an Bands, deren Zuschreibung zu einem bestimmten Genre mehr und mehr obsolet wird. Noch vor der weiteren Ausdifferenzierung des Heavy Metal in mehrere Subgenres, die neben Thrash, Speed, Black Metal und der NWoBHM die ursprüngliche Form des Metal ist, hat sich Crossover als Stilbezeichnung schon in den frühen 1980er Jahren entwickelt, wobei vornehmlich der Mix aus Punk respektive Hardcore und Metal damit gemeint ist. Suicidal Tendencies gilt dabei als wichtiger Vertreter, wobei „die zum Teil farbigen [sic!] Musiker um Sänger Mike Muir [...] aus der Skater-Ecke [kamen], [sie] trugen Kopftücher, Bermudashorts, schlapperige Sweater“³⁷⁰ und präsentierten so eine Mode, die nicht mit dem bisherigen Dresscode des Metal, der sich durch blaue Jeans mit schwarzen Bandshirts auszeichnet, übereinstimmte. Auch die zu dieser Zeit neu formierten Bands wie Machine Head (Gründung 1991), Korn (1993) und Limp Bizkit (1994) erweiterten durch ihre aus der Hip-Hop- oder Skater-Szene entnommene Mode den klassischen Metal-Stil. „Nu metal also welcomes musical and other influences from black cultures. Nu metal bands draw on rap and funk music, and the scene’s ‘sportswear’ style is very similar to that found in rap culture.“³⁷¹ Mit *A.D.I.D.A.S.* widmete Korn auf dem *LIFE IS PEACHY* Album einem Sportbekleidungshersteller einen Song, auch wenn inhaltlich keine Referenzen zu finden sind.

In den Videos zu *Davidian*³⁷² von Machine Head oder zu Korns *Blind*³⁷³ oder dem schon analysierten Clip zu *Thoughtless* lässt sich dieser Wandel der Mode exemplarisch festmachen.

³⁶⁸ Ebd., S. 34.

³⁶⁹ Vgl. Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 282f.

³⁷⁰ Roccor, Bettina: Heavy Metal. a.a.O., S. 77f.

³⁷¹ Kahn-Harris, Keith: Extreme Metal. a.a.O., S. 137.

³⁷² Machine Head – *Davidian*. Regie: Sheila Rene, USA, 1994.

Der zuvor beschriebene und bis dahin etablierte modische Stil hat seinen Ursprung sowohl bei den Motorrad-Clubs und Hippies der späten 1960er Jahre als auch der Arbeiterklasse der 1970er.³⁷⁴ Dieser eher individuell variierende Kleidungsstil ist eng verbunden mit der Schlichtheit der Herkunft der verschiedenen Bands und dem Musikstil. „So wählten *Black Sabbath* passend zu ihrem düsteren Sound schwarze Hemden, Hosen und Stiefel [...] die Mitglieder von *UFO* oder *AC/DC* [trugen] stinknormale Allerweltsarbeitskleidung – Handwerkeroverall, Jeans und T-Shirt, Turnschuhe oder Stiefel.“³⁷⁵ Die vornehmlich britischen, aber auch die frühen amerikanischen Thrash-Bands tragen das auf der Bühne, was sie auch im alltäglichen Leben an Kleidung besitzen. Mit der Entwicklung von weiteren Subgenres wurde die Mode vor allem für US-amerikanische Bands relevanter und bot so den Fans Orientierungshilfe. Bermudashorts, Kapuzenpullis, Mützen, Baseballcaps und kurze Haare waren Identifizierungsmöglichkeiten für Bands, die aus der Crossover-, respektive Nu Metal-Szene kommen. Definiert wird Crossover auch durch das Vermischen von Einflüssen des Heavy Metal mit der aus der *schwarzen* Kultur stammenden Musik des Reggae, Soul, Funk und Hip Hop. „Die oft farbigen [sic!] Musiker (Beispiele sind Living Colour, Bad Brains, 24-7-Spyz) überschreiten sowohl musikalisch als auch in ihrer visuellen Stilistik die Grenzen des Genres und werden somit auch eher für solche Rezipientengruppen akzeptabel, die zwar nicht den Massengeschmack repräsentieren, aber der Heavy Metal Stilistik sonst ablehnend gegenüberstehen.“³⁷⁶ Diese ausgereifere Heterogenität der Metal Subkultur, die dadurch entstanden ist, führt auch zu einem Anstieg an Bands mit People-of-Color in Positionen innerhalb der Band, die mehr Aufmerksamkeit generieren. Nach King's X Gründung im Jahr 1979 und Anthrax 1981 etablierten sich auch Living Colour und Stuck Mojo 1989, Sevendust 1994 und Skindred 1998, die von einer Person-of-Color frontiert werden. Diese Evolution wird in den 2000er Jahren fortgeschrieben: insbesondere mit dem Jahr 2002, als Howard Jones bis 2012 als Sänger der Metalcore-Band Killswitch Engage verpflichtet wurde und der 2006 gegründeten Hardcore-Band Oceano. Diese Bands haben zwar nach wie vor hauptsächlich *weißes* Publikum, jedoch steigern diese Bands durchaus ein Bewusstsein für die Existenz dieser zunächst marginalisierten Gruppe innerhalb des Metal-Diskurses. Durch die wachsende Sichtbarkeit dieser Bands auch innerhalb der

³⁷³ Korn – Blind. Regie: McG (= Joseph McGinty Nichol), USA, 1995.

³⁷⁴ Vgl. Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 127.

³⁷⁵ Roccor, Bettina: Heavy Metal. a.a.O., S. 105.

³⁷⁶ Altrogge, Michael; Amann, Rolf: Videoclips. a.a.O., S. 22.

Genrezeitschriften oder Online-Plattformen muss „die allgemeine Zuschreibung der Hautfarbe ‚weiß‘ doch zumindest in Zweifel gezogen werden“³⁷⁷.

Bei Sevendust handelt es sich um eine US-amerikanische Metalband, die sich 1994 in Atlanta, Georgia gegründet hat. Bassist Vince Hornsby, Schlagzeuger Morgan Rose und Gitarrist John Connolly riefen die Band ins Leben, erst kurze Zeit später wurde die Formation um einen weiteren Gitarristen, Clint Lowery, und den Sänger Lajon Witherspoon ergänzt. Bei dieser Band ist festzustellen, dass der Gitarrist Clint Lowery als primärer Songwriter der Band tätig ist, obwohl in Bezug auf die Songtexte Lajon Witherspoon deutlich mehr Einfluss hat, als beispielsweise Howard Jones bei Killswitch Engage. Musikalisch bewegt sich die Band zwischen Metalcore und Nu-Metal, wobei der Stil der Band von Album zu Album eine deutliche Variabilität zeigt. Die betont soullastige Stimme Witherspoons stellt einen besonderen Marker (auch der Blackness) dieser Band dar. Bei Sevendust lassen sich allgemeine menschliche Gefühle in den Songtexten erkennen, wobei hier zum Beispiel bei dem Song *Black*³⁷⁸ aus dem Album SEVENDUST auch die gefühlte Andersartigkeit von Witherspoon bezogen auf seine *Hautfarbe* zum Ausdruck kommt. So beschreibt er diese Erfahrung zu Beginn des Songs mit den Zeilen ‚Voices call, they call out my name, my name, my name. / Well, they say I'm different. / Well, I'm not the same, same‘. In einem Metal-Hammer Interview aus dem Jahr 2003 gaben die Bandmitglieder bekannt, dass sie gemeinsam an der Musik und an den Texten schreiben, weshalb es kaum möglich ist, nachzuvollziehen, wer schlussendlich den Songtext geschrieben hat.³⁷⁹ Dadurch verstärkt die Band jedoch den Eindruck einer gemeinsamen Einheit.

Das 1997 veröffentlichte Musikvideo *Black*, das die erste Singleauskoppelung des Debütalbums SEVENDUST darstellt, lässt sich zu der Kategorie der Konzert-Clips zählen. Das Video nimmt dabei insofern auf die im Songtext thematisierte Andersartigkeit Bezug, als es sich – ähnlich dem Performance-Clip Slipknots zu *Surfacing* – im kollektiven Erlebnis eines Konzertes verortet und so ein Wir-Gefühl evoziert. Dieses ‘they’, das sich auch im weiteren Verlauf der Strophe in ‚they say the devil / Lives in my soul / (my soul, my soul)’ ausdrückt, verweist dabei auf etwas Anderes, das sich gerade nicht in dieser Konzertsituation befindet und somit nicht in diesem sozialen Raum inkludiert wird. Mittels Split-Screen-

³⁷⁷ Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen. a.a.O., S. 40.

³⁷⁸ Sevendust – Black. Regie: Mark Haefeli, USA, 1997, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yLqCcqkTXj4>.

³⁷⁹ Weber, Armin: Saisonstart. Sevendust. In: Metal Hammer. November, 2003, S. 41.

Technik wird der Sänger Lajon Witherspoon, der in einem weißen Tank-Top und Rasta auftritt und so seine performative Blackness markiert, den jubelnden Fans und seinen Bandkollegen gegenübergestellt. Auf auditiver Ebene sind diese Rufe als intradiegetischer Sound zu hören, während eine Stimme aus dem Off – vermutlich jene des Sängers – zu hören ist. Das Video wird dabei mit dem Original-Mitschnitt des hier gezeigten Konzertes unterlegt und betont somit den Live-Charakter des Clips. Als die übrigen Bandmitglieder den Song musikalisch eröffnen, werden sie im Wechsel mit dem Publikum präsentiert. Witherspoon bleibt dabei als reiner Sänger markiert abseits stehen, flankiert von Kameras und Bodyguards. Erst als das Intro seinen Höhepunkt erreicht, tritt er durch die vornehmlich *weißen* Fans gehend auf die Bühne.³⁸⁰ Auf visueller Ebene wird durch das Zeigen von Kamera- und Lichttechnik die Selbstreferenzialität des Clips angedeutet. Der Sänger wird durch diese Selbstreferenzialität als Frontman inszeniert, der einen engen Kontakt zu den Fans hat, da er kein Musikinstrument in Händen hält. Lajon Witherspoon wird durch seine körperliche Performanz als ein Archetyp von Männlichkeit stilisiert, wie es im vorherigen Kapitel ausgearbeitet wurde.

In weiterer Folge des Aufstiegs von People-of-Color frontierten Bands werden dann People-of-Color innerhalb der Fankultur auch in den Musikvideos sichtbar. Dies zeigt sich ebenso bei Bands mit *weißen* Frontmännern, wie Metallicas 2016 veröffentlichter Clip zu *Halo On Fire*³⁸¹ verdeutlicht. Bei diesem Video des Regieduos Dimitri Scheblanov und Jesper Carlsen, die unter dem Label Herring&Herring auftreten, handelt es sich um einen semi-narrativen Performance-Clip, der einen Tagesablauf einer weiblichen Protagonistin, gespielt von Jana Knauerova, zeigt. Während die Narration die Geschichte einer Frau darstellt, die an Fight Club Kämpfen teilnimmt, ist vielmehr die visuelle und narrative Einbindung der eigens gecasteten Metallica-Fans von Interesse. Das Casting wurde über die offizielle Homepage (inklusive sämtlicher Social-Media Kanäle) ausgeschrieben, das Video selbst wurde im Kalifornischen Oakland gedreht und im Zuge des Releases von *HARDWIRED...TO SELF-DESTRUCT* gleichzeitig mit allen zehn Musikvideos des Albums auf YouTube veröffentlicht. Der Video-Clip beginnt mit dem Einblenden des Metallica-Logos und dem Titel im Design des Albums auf schwarzem Grund. Erst danach beginnt der Song mit der Aufblende auf das Setting des Performance-Teils.³⁸² Zu sehen ist die Band an ihren Instrumenten, kreisförmig

³⁸⁰ Sevendust – Black. a.a.O., hier: 00:02-00:44.

³⁸¹ Metallica – Halo On Fire. Regie: Herring&Herring (=Dimitri Scheblanov und Jesper Carlsen), USA, 2016, URL: https://www.youtube.com/watch?v=WbxH5S9_A3M.

³⁸² Ebd., hier: 00:07.

umringt von den jubelnden, mit dem Song mitlebenden Fans als Verweis auf die Einigkeit und als visuelle Vorankündigung des Kampfringes. „The basic means of creating unity through difference is the act of appreciation, gratitude, and adoration. Noisily cheering, screaming, whistling, slapping, and stomping, the members of the audience use a host of sound-producing parts of the body to express to the band, and to the rest of the audience and to themselves, their profound pleasure at the performance.”³⁸³ Schon beim ersten Schwenk ist – ohne explizit danach zu suchen – eine Person-of-Color in der ersten Reihe zu sehen.³⁸⁴ Etwas später ist ein weiterer nicht-weißer Fan mit Brille etwas im Hintergrund zu erkennen.³⁸⁵ Hierbei ist auch eine große Dichte an weiblichen Metallica-Fans auszumachen, wodurch der Eindruck einer generellen Heterogenität erweckt wird, was durch die Größe und die globale Beliebtheit der Band zu erklären ist. Am Höhepunkt des Intros wird auf eine Nahaufnahme der umstehenden Fans geschnitten, wo der zuvor im Hintergrund befindliche Mann mit Brille nun näher gezeigt wird.³⁸⁶

Erst mit Beginn des Strophen-Riffs wird die Geschichte eines Tagesablaufes einer Frau eingeführt, die immer wieder durch das Zeigen der Band in ihrer Performance unterbrochen wird. Die Musiker und die Fans sind in einem sehr engen körperlich-räumlichen Verhältnis auf gleicher Ebene positioniert. Die Band selbst muss Gemeinschaft schaffen, die die Ungleichheit der kulturellen Stars gegenüber den Fans überbrückt.³⁸⁷ Diese Einheit von Fans und der Band, die durch das Konzert in die kulturelle Praxis eingeführt wurde, findet in diesem Video durch die Auflösung der Binarität von Bühne- und Publikumsraum in einen einzigen Raum eine Erweiterung.

Zusammengefasst lässt sich demnach sagen, dass Metallica mit *Halo On Fire* ein Musikvideo präsentieren, das der Entwicklung innerhalb der Metal-Szene durch die vermehrte Darstellung von marginalisierten Gruppen wie etwa Frauen und People-of-Color Rechnung trägt. Aufgrund der leichteren Verfügbarkeit von People-of-Color zu Ressourcen wird so diese Entwicklung, die auch durch die Pionierarbeit von Stone Vengeance und die gesteigerte Sichtbarkeit von Bands wie Sevendust, Skindred oder Killswitch Engage erst ermöglicht wurde, angestoßen.

³⁸³ Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 227.

³⁸⁴ Metallica – Halo On Fire. a.a.O., hier: 00:11-00:15.

³⁸⁵ Ebd., hier: 00:29-00:41.

³⁸⁶ Ebd., hier: 00:46.

³⁸⁷ Vgl. Weinstein, Deena: Heavy Metal. a.a.O., S. 233.

3.2.3. EXKURS: Globaler Süden – die Marginalisierten Metalheads

Nicht nur Bands aus den Ländern des Globalen Nordens – also vor allem Europa und Nordamerika – zeichnen für die steigende Sichtbarkeit von nicht-weißen Metalheads verantwortlich. Die Länder des Globalen Südens und die Schwellenländer weisen eine sehr eingeschworene, von verschiedenen Bands mehrfach hervorgehobene, enge Fankultur im Metal auf. Dies wird nicht nur durch die Regelmäßigkeit der Konzerte unter anderem in Südamerika deutlich, sondern auch an den Bands, die in diesen Ländern entstehen. Die Online-Enzyklopädie *Encycloedia metallum: the Metal Archives*³⁸⁸ bietet dabei einen guten Überblick an Metalbands aus der gesamten Welt. Auf dieser 2002 gegründeten Plattform ist es möglich, detaillierte Informationen zu einzelnen Bands, deren Genre und ihrem ‚Heimatland‘ abzurufen. So finden sich beispielsweise 1.558 Einträge zu Bands aus Indonesien³⁸⁹, 71 Einträge zu Bands aus dem Iran³⁹⁰ sowie – zum Vergleich – 24.411 Einträge zu Bands aus den Vereinigten Staaten von Amerika³⁹¹.

Die brasilianische Metal-Band Sepultura, die seit 1998 den US-amerikanischen Person-of-Color-Sänger Derrick Green verpflichtet hat, dient als Vorbild für viele marginalisierte Metalheads. Die Karriere dieser Band weist dabei ein Paradoxon auf, das für die Globalisierung des Metal symptomatisch zu sein scheint. Zu Beginn ihrer Schaffenszeit findet der gesamte Produktionszyklus innerhalb Brasiliens statt: brasilianische Studios, brasilianische Plattenfirmen und Touren innerhalb des Landes. Als Teil der Extreme-Metal-Szene, die im Gegensatz zu Heavy Metal mit verschiedenen lokalen Zentren dezentral funktioniert, ist Sepultura Teil einer brasilianischen Szene, die zwar „never popularised a particular style in the way more famous local scenes did, but it did have its own unique characteristics“³⁹². Die Szene lässt sich in Sao Paulo und Belo Horizonte lokalisieren. Zum einen ist eine Betonung der portugiesischen Sprache in Bezug auf den Bandnamen – Songtexte waren auf Englisch – auszumachen, was unter anderem an der sprachlichen Barriere liegt, zum anderen ist es für brasilianische Bands schwer, gutes Equipment oder ausländische CDs zu kaufen, da hohe Importzölle jene Produkte zu teuer machen.³⁹³ Das Problem des Equipments lässt sich auch in anderen vom Metal-Markt marginalisierten Ländern wie Indonesien/Bali oder Madagaskar ausmachen. „And the materials they do have

³⁸⁸ www.metal-archives.com [letzter Zugriff: 28.05.17].

³⁸⁹ <https://www.metal-archives.com/lists/ID> [letzter Zugriff: 28.05.17].

³⁹⁰ <https://www.metal-archives.com/lists/IR> [letzter Zugriff: 28.05.17].

³⁹¹ <https://www.metal-archives.com/lists/US> [letzter Zugriff: 28.05.17].

³⁹² Harris, Keith: ‚Roots‘? The Relationship Between the Global and the Local Within the Extreme Metal Scene. In: *Popular Music*, 19:1, 2000, S. 13-30, hier: S. 17.

³⁹³ Vgl. Ebd.

often consist of cheap Indian and Chinese hardware, which copies the look of high end materials far better than it manages to copy their quality: Guitars and basses have low-end pick-ups, warped necks and inaccurately spaced frets; keyboards are equipped with inadequate pre-set sounds and poor-quality keys on which it is impossible to play fast and exact passages.”³⁹⁴ Somit kommt zu dem Argument der Verfügbarkeit auch ein technisch-qualitativer Aspekt hinzu, der den Bands ohne Budget eine große Öffentlichkeit verwehrt.

Mit dem Erfolg ihres 1987 veröffentlichten Albums SCHIZOPHRENIA gelingt es Sepultura, Kontakte zu einer globalen Szene zu knüpfen, was die Unterzeichnung bei Roadrunner Records (damals Roadracer Records), einer multilateralen Plattenfirma mit Sitz in Holland, zur Folge hat. „Sepultura’s ‚subcultural capital‘ [...], their prestige and status within the scene, was convertible into other kinds of capital, capital that could bring them financial and institutional support.“³⁹⁵ Sepultura wird so zu einer globalen Metalband, deren Erfolg für andere Bands marginalisierter Szenen neue Möglichkeiten eröffnet, womit im Umkehrschluss eine Betonung der Wurzeln einhergeht. Während für Sepultura die englische Sprache in den 1990er Jahren an Bedeutung zunehmend verloren hat, findet ein derartiger Bruch in der balinesischen Szene nicht statt, da diese Bands als Cover-Bands immer schon auf Englisch gesungen haben.³⁹⁶ Mit dem 1991 erschienenen Album ARISE beginnend, über dessen Nachfolger CHAOS A.D. aus dem Jahr 1993, markiert Sepultura mit dem 1996 veröffentlichten Album ROOTS ihre Brazilianness signifikant. „Whereas previous albums had focused on oppression within Brazil, the *Roots* album wields ‚Brazil‘ as a positive musical and symbolic resource.“³⁹⁷ Das Paradoxe manifestiert sich dabei in dem Umstand, dass die Betonung der eigenen Herkunft erst mit der physischen oder auch mentalen Entfernung – im Sinne einer Entwicklung zu einer globalen, international anerkannten Metalband – forciert wird. Balinesische Bands verfolgen dabei eine andere Strategie: „Rather than following Sepultura’s example of lyrical and linguistic indigenisation, they moulded this global repertoire into a form of ‘localness’ by using it to illuminate and accentuate the ways in which they were marginalized from tourism.“³⁹⁸ Dadurch bleiben die Bands stärker an den

³⁹⁴ Verne, Markus: Heavy Conditions. Power Metal in Madagascar. In: Fellezs, Kevin; Brown, Andy R.: Heavy Metal Generations. Oxford, U.K.: Inter-Disciplinary Press, 2012, S. 37-47, hier: S. 41.

³⁹⁵ Harris, Keith: Roots. a.a.O., hier: S. 18.

³⁹⁶ Vgl. Baulch, Emma: Gesturing Elsewhere. The Identity Politics of the Balinese Death/Thrash Metal Scene. In: Popular Music, 22:2, 2003, S. 195-215, hier: S. 201.

³⁹⁷ Harris, Keith: Roots. a.a.O., hier: S. 20.

³⁹⁸ Baulch, Emma: Gesturing Elsewhere. a.a.O., hier: S. 202.

Ort und den Diskurs über ihn gebunden. So bleiben die Musiker von Behead zwar in der balinesischen Tradition verhaftet, nutzen jedoch ihre Musik als Ausdruck der Aggression.

Neben dem Musikvideo zum Opener von ROOTS, *Roots Bloody Roots*³⁹⁹, der diesen Bezug zu Brasilien rein auf visueller Ebene verdeutlicht, findet beim Clip zu *Ratamahatta*⁴⁰⁰ eine Betonung der Brazilianness auch auf der musikalischen Ebene statt. Durch die Verwendung von afrobrasilianischen Percussion-Instrumenten wie Djembe, Lateria oder Surdo, die von Carlinhos Brown und Korn Schlagzeuger David Silveria eingespielt wurden, entsteht eine „bizarre mixture of Death Metal and Brazilian, Salvadoran Carnival percussion [...] The lyrics [...] joyously celebrate shanty town life and Brazilian outlaws and folk heroes Ze Do Caixo and Lampiao“⁴⁰¹. Bei diesem Video handelt es sich um einen narrativen Konzept-Clip, der dem Betrachtenden als Stop-Motion-Animation entgegentritt. Der Clip beginnt mit einer Fahrt auf die Landkarte Südamerikas, die sich dann im Amazonasgebiet Brasiliens auflöst.⁴⁰² Mit dem eigentlichen Song beginnend, der auf auditiver Ebene einen indigen-rituellen Gesang präsentiert, wird auf fantastische Wesen geschnitten, die im Dunklen aus dem Urwald kommend in ein Favela-Viertel einfallen. Das Video referiert dabei direkt auf den Songtext, in dem einleitend Szenen aus einem von Alkoholmissbrauch⁴⁰³, Armut⁴⁰⁴ und Prostitution⁴⁰⁵ dominierten Lebensalltag eines Slums dargestellt werden. Anschließend wird auf die Ästhetik des brasilianischen Regisseurs José Mojica Marins – besser bekannt als Ze Do Caixao – referiert. Dieser produzierte die Coffin Joe-Trilogie *The Strange World of Coffin Joe*⁴⁰⁶ und kreierte so ein düsteres Selbstbild, das bestimmt ist durch einen langen schwarzen Mantel und einen schwarzen Zylinder-Hut. Ebenjene Merkmale verwendet Fred Stuhr in seinem Musikvideo für die Darstellung seiner Figur⁴⁰⁷. Auch der Gesetzlose mit dem Namen Virgulino Ferreira da Silva, alias Lampiao, findet durch eine Figur, die seine Gesichtszüge und Kleidung trägt, seine Darstellung in diesem Musikvideo. Mit dem Bezug auf die neuere brasilianische Geschichte und deren Probleme stellt dieses Musikvideo seine Brazilianness im besonderen Maße aus.

³⁹⁹ Sepultura – Roots Bloody Roots. Regie: Thomas Mignone, USA, 1996.

⁴⁰⁰ Sepultura – Ratamahatta. Regie: Fred Stuhr, USA, 1996, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NiwqRSCWw2g>.

⁴⁰¹ Harris, Keith: Roots. a.a.O., hier: S. 21.

⁴⁰² Sepultura – Ratamahatta. a.a.O., hier: 00:00-00:09.

⁴⁰³ Ebd., hier: 01:00-01:17.

⁴⁰⁴ Ebd., hier: 01:18-01:26.

⁴⁰⁵ Ebd., hier: 01:27-01:53.

⁴⁰⁶ The Strange World of Coffin Joe. Regie: José Mojica Marins, BRA, 1968.

⁴⁰⁷ Sepultura – Ratamahatta. a.a.O., hier: 02:11-02:31.

Nicht nur im südamerikanischen und pazifischen Raum lässt sich so eine lokale Szene identifizieren. Auch in den Staaten des Nahen Ostens und Nordafrikas ist diese Musikkultur auszumachen. Dokumentationen wie *Global Metal*⁴⁰⁸ oder *Heavy Metal in Baghdad*⁴⁰⁹ verweisen auf die dortige Szene, wissenschaftliche Abhandlungen bilden dabei jedoch noch Ausnahmen. Durch die Globalisierung und die wirtschaftliche Öffnung in Richtung der MENA-Staaten (Kurzform für Middle East and North Africa) wird die Etablierung einer Szene ermöglicht, die je nach politischem System jedoch in Bezug auf diverse Formen von Repression oder Zensur stark variiert.⁴¹⁰ Ein erstes Aufkommen dieser Musik in dieser Region lässt sich mit der soziodemographischen Veränderung durch die Zunahme an Jugendlichen in den späten 1980er Jahren ausmachen, „presenting new challenges to political and religious leaders, and to the patriarchal structures of the societies more broadly“⁴¹¹. Demografische Unterschiede zu Ländern des Globalen Nordens lassen sich in den MENA-Staaten nicht festmachen, gehören auch Metalheads im Nahen Osten eher einer Arbeiter- und unteren Mittelschicht an.

Zusammengefasst lässt sich also sagen, dass es auch in Regionen, die auf den ersten Blick keine Metal-Szene zu haben scheinen, durchaus großes Potential gibt. Dieser Exkurs soll vor allem aufzeigen, dass neben Europa und Nordamerika auch in Ländern des Globalen Südens eine Metal-Subkultur auszumachen ist, wodurch die Annahme, der Metal sei *weiß*, erneut dekonstruiert werden kann. Da dieser Themenkomplex noch kaum wissenschaftlich erforscht wird und es noch einiges zu analysieren gibt, muss an dieser Stelle jedoch der Verweis auf einige wenige Hauptwerke, wie die hier zitierten Werke von Mark LeVines und Epp/Masurek/Othmers Artikel über Metal in den MENA-Staaten ausreichen.

3.3. Fokus: Blackness

Zwar wird in dieser Arbeit hauptsächlich von People-of-Color gesprochen und somit ein breiter Begriff verwendet, um auch Personen hispanischer, asiatischer oder arabischer Herkunft zu inkludieren, jedoch soll an dieser Stelle speziell auf jene marginalisierte Gruppe

⁴⁰⁸ *Global Metal*. Regie: Sam Dunn; Scot McFadyen, CAN, 2008.

⁴⁰⁹ *Heavy Metal in Baghdad*. Regie: Surooshi Alvi; Eddy Moretti, USA/CAN, 2008.

⁴¹⁰ Vgl. Epp, André; Masurek, Moritz; Othmer, Julius: „We don’t like to talk about political issues“. a.a.O., hier: S. 34f.

⁴¹¹ LeVine, Mark: *Headbanging Against Repressive Regimes. Heavy Metal in Middle East, North Africa, Southeast Asia and China*. Copenhagen: Freemuse, 2009, S. 22.

eingegangen werden, die versucht, sich mit der sozio-kulturellen Strategie der Blackness innerhalb der von *weißen* Männern dominierten Szene zu etablieren: *Schwarze*. Der Begriff der Blackness hält jedoch ebenfalls ein weites Spektrum an Definitionen bereit, weshalb an dieser Stelle ein kurzer Überblick gegeben werden soll. Dabei grenzt er sich insofern vom Begriff der People-of-Color ab, als Blackness wie im Zuge der Performativität von Blackness festgestellt wurde, eine kulturelle, der *schwarzen* Bevölkerung zugeschriebene Identitätsfrage verhandelt.

Als Konzept funktioniert Blackness allgemein gesprochen als (Über-)Lebensstrategie in von *weißen* dominierten sozialen Gebieten. Manthia Diawara schreibt hierzu:

„Contrary to common belief, I submit that the grounds for the emergence of a self-conscious concept of blackness as a humanist alternative to whiteness was not developed first in Africa. As a discourse, it was shaped in the Americas by the performative acts of liberation by black people through Western arts, religion, literature, science, and revolution. [...] For people of African descent, blackness is therefore a way of being human in the West or in areas under Western domination. It is a compelling performance against the logic of slavery and colonialism by people whose destinies have been inextricably linked to the advancement of the West, and who have therefore to learn the expressive techniques of modernity: writing, music, Christianity, and industrialization in order to become uncolonizable.“⁴¹²

Dabei stellt dieser Begriff die hegemoniale Macht des *Weißseins* insofern in Frage, als hier die bereits etablierten Kategorien als konstruiert entlarvt und um weitere nicht-eurozentrische Begriffe wie Black Literature, Black Marxism oder Black Christianity erweitert werden. Blackness wird dabei zu einer Gegenposition zu *Whiteness*, die als Begriff zwar hegemonial strukturierend wirkt, als Kategorie jedoch unsichtbar bleibt. Dabei funktioniert Blackness nicht als negative Definition – im Sinne eines Nicht-*Weiß* – sondern als ontologische Emanzipation. „Mit der Bewusstmachung und Untersuchung von *whiteness* ist auf ein Defizit in vorherrschenden Diskursen über *race* reagiert worden, die *race* mit dem gleichsetzen, was von *whiteness* ausgeschlossen ist.“⁴¹³ Dem *Weißsein* wird somit ein normativer Moment zugeschrieben, der erst durch die Entlarvung der privilegierten Machtstellung innerhalb eines sozialen Raumes eine kritische Reflexion darüber ermöglicht. Durch das Ignorieren des

⁴¹² Diawara, Manthia: Englishness and Blackness. Cricket as Discourse on Colonialism. In: Callaloo: A Journal of African American and African Arts and Letters. Jahrgang 13, Ausgabe 4, 1990, S. 830-844, hier: S. 831.

⁴¹³ Junker, Carsten. Weißsein in der akademischen Praxis. Überlegungen zu einer kritischen Analysekategorie in den deutschsprachigen Kulturwissenschaften. In: Eggers, Maureen Maisha [Hrsg.]: Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: Unrast-Verlag, 2005, S. 427-443, hier: S. 428.

Weißseins von vor allem *weißen* Personen wird ebenjene Kategorie als Standard interpretiert und dadurch mit allgemeingültiger Macht ausgestattet. „At the level of racial representation [...] whites are not of a certain race, they’re just the human race.“⁴¹⁴

Als weiteres Argument der Stereotypisierung kommt der Akt der Mystifizierung *schwarzer* Menschen und deren nicht unterdrückter Sexualität ins Spiel, wobei eine starre Mittelschichtsmännlichkeit in Konflikt mit einer genauso rigiden Arbeiterklassenmännlichkeit gerät. „In einem weiß dominierten Kontext haben schwarze Männlichkeiten symbolische Bedeutung für die Konstruktion des sozialen Geschlechts von Weißen. [...] Andererseits hält die hegemoniale Männlichkeit unter Weißen die institutionelle und physische Unterdrückung aufrecht, welche den Rahmen für die Konstruktion einer schwarzen Männlichkeit bilden.“⁴¹⁵ Somit definiert sich *schwarze* Männlichkeit immer in Bezug zum *Weißsein*, wodurch sich Blackness als Opposition innerhalb des sozialen Raumes manifestiert.

Es sei an dieser Stelle nochmals erwähnt, dass das wissenschaftliche Schreiben des *weißen* Wissenssubjekts über das ‚Andere‘ dabei die Gefahr der Fortschreibung dieses institutionellen Rassismus in sich birgt – insbesondere an europäischen Universitäten.⁴¹⁶ Die Kategorisierung von ‚race‘ soll hier keiner essentialistischen Idee von Unterschieden dienen, vielmehr sollen die rassifizierenden Dynamiken in einem spezifischen Setting offen gelegt werden, in welchem körperliche Erfahrungen innerhalb des sozialen Raumes Ungleichheiten reproduzieren.⁴¹⁷ Carsten Junker macht in weiterer Folge auf das paradoxe Problem der Aneignung *schwarzen* Wissens bei gleichzeitiger Aberkennung *schwarzer* Autorität durch *Weiße* aufmerksam, indem er die These, es hätte keine sozialen Bewegungen im deutschsprachigen Raum⁴¹⁸ gegeben, die ein Bewusstsein für *Weißsein* respektive *weiße* Dominanz befördern, als Falsch zurückweist.⁴¹⁹ Dem deutschen Autor geht es damit um die Offenlegung dieser Mechanismen *weißer* Vereinnahmung und Aneignung innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses, um in weiterer Folge Anerkennung der *schwarzen* Autor*innenschaft zu gewährleisten. Denn erst wenn ‚race‘ „als problematische Kategorie der Strukturierung von Wissen und der Positionierung von Subjekten benannt wird, können

⁴¹⁴ Dyer, Richard: White. a.a.O., S. 3.

⁴¹⁵ Connell, Robert: Der gemachte Mann. a.a.O., S. 101.

⁴¹⁶ Vgl. Ebd., hier: S. 432.

⁴¹⁷ Vgl. Judge, Ruth Cheung: Negotiating Blackness. Young British Volunteers’ Embodied Performances of Race as They Travel from Hackney to Zimbabwe. In: Young, 24:3, 2016, S. 238-254, hier: S. 240.

⁴¹⁸ Der Bezug zum deutschen Sprachraum hat vor allem mit der eigenen Positionierung des Autors zu tun, da diese Arbeit auf Deutsch geschrieben ist.

⁴¹⁹ Vgl. Junker, Carsten. Weißsein in der akademischen Praxis . a.a.O., S. 436.

Prozesse der Hierarchisierung aufgrund der Konstruktionen von ‚Rasse‘ (be)greifbar werden“⁴²⁰. Dies gilt für sämtliche Bereiche des Lebens und soll nicht nur auf wissenschaftliche Forschung reduziert werden.

Mit dem Video zu *No Lives Matter*⁴²¹ antwortet die Crossover-Formation Body Count um Sänger Ice T zum einen auf die institutionalisierte polizeiliche Gewalt gegen People-Of-Color (vorrangig jedoch *schwarze* Menschen) und zum anderen auf diese Vereinnahmung der All Lives Matter-Bewegung, die versucht, das *Weißsein* wieder als Norm zu verankern. Während es den Black Lives Matter-Organisationen in erster Linie um eine Sichtbarmachung institutioneller Gewalt an *schwarzen* Menschen in den USA geht, um die Gewaltspirale zu beenden, wird dieser Ansatz von der All Lives Matter-Bewegung konterkariert. „Of course, the power relations maintained by white hegemony have different material effects for blacks than for whites. When white Americans essentialize blackness, for example, they often do so in ways that maintain ‘whiteness’ as the master trope of purity, supremacy, and entitlement, as a ubiquitous, fixed, unifying signifier that seems invisible.“⁴²² Der vorliegende Song handelt dabei auch von dem immer noch existierenden Klassenkampf in den Vereinigten Staaten von Amerika. Vor einem schwarzen Hintergrund sitzend und somit eine Interview-Szene imitierend, ist Sänger Ice T dargestellt, der einleitend folgende Worte direkt in die Kamera spricht:

„It's unfortunate that we even have to say ‚Black Lives Matter‘, I mean, if you go through history nobody ever gave a fuck. I mean, you can kill black people in the street, nobody goes to jail, nobody goes to prison. But when I say ‚Black Lives Matter‘ and you say ‚All Lives Matter‘, that's like if I was to say ‚Gay Lives Matter‘ and you say ‚All Lives Matter‘. If I said, ‚Women's Lives Matter‘ and you say ‚All Lives Matter‘, you're diluting what I'm saying. You're diluting the issue. The issue isn't about everybody. It's about black lives, at the moment.“⁴²³

Auch das Setting dieses reinen Performance-Videos ist durch den schwarzen Hintergrund, eine einzige Lichtquelle und die schwarz-weiße Kolorierung des Bildes bestimmt. Alle

⁴²⁰ Ebd., hier: S. 437.

⁴²¹ Body Count – No Lives Matter. Regie: Nasar Abich Jr., USA, 2017, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hlk7o5T56iw>.

⁴²² Johnson, E. Patrick: *Appropriating Blackness*. a.a.O., S. 4.

⁴²³ Body Count – No Lives Matter, a.a.O., hier: 00:02-00:32.

Musiker sind getrennt voneinander in einzelnen Bildern dargestellt, sie blicken zum Teil direkt in die Kamera. Die Bedeutung des Blickes wird hier als Ausdruck von Macht gegenüber etwas ‚Anderem‘ gesehen, was in den Vereinigten Staaten im Kontext des Kolonialismus und der Sklaverei gesehen werden muss. „Spaces of agency exist for black people, wherein we can both interrogate the gaze of the Other but also look back, and at one another, naming what we see. The ‘gaze’ has been and is a site of resistance for colonized black people globally.“⁴²⁴ Durch das Zurückblicken erfährt sich das Individuum selbst als Subjekt und kann sich somit aus dem ‚Anderen‘ herauslösen und emanzipieren.

In Form von schriftlichen Inserts, die Zahlen und Daten rassistisch motivierter Polizeigewalt und Armut in den USA illustrieren⁴²⁵, wird Kritik am System geübt, das diese Kolonialzeit noch nicht überwunden zu haben scheint. „The police are thus structurally placed to protect whiteness against violence, where violence is the immanent action of that black male body. And because within this imaginary schema, the police protect whiteness, their own violence cannot be read as violence; because the black male body [...] is the site and source of danger.“⁴²⁶ Diese, wie Butler klarmacht, falsche Imagination der *weißen* Paranoia gegenüber *schwarzer* Männlichkeit wird dabei als Rechtfertigung für Gewaltausübung herangezogen. Durch das Fehlen von mehreren Lichtquellen wird das Dunkle der Haut der Musiker – im Vergleich zu Ice Ts relativ ‚heller‘ Haut – noch weiter betont, die Performenden sind nur schemenhaft durch ihre Silhouetten erkennbar, was ein Verschwinden im Raum zur Folge hat.⁴²⁷ „At a very basic level, movie lightning wants to ensure that what is important in a shot is clearly visible to the audience.“⁴²⁸ In *No Lives Matter* negiert der Regisseur den ursprünglichen Sinn dieser cineastischen Lichtregie, indem er die Anzahl der Lichtquellen reduziert, um so das gezeigte Objekt – in diesem Fall die Musiker – in den Hintergrund zu übersetzen. Diese Strategie könnte als eine Referenz auf das Unsichtbarsein in der amerikanischen Gesellschaft gesehen werden. Wie bei der Analyse des Skindred Songs *The Kids Are Right Now* schon angedeutet, ist die fotografische und somit auch die filmische Technologie begründet auf dem *Weißsein*, insofern sie auf dem Licht basiert, das von objektivierten Körpern, die von *Weißen* für *Weiße* imaginiert wurden, zurückgeworfen wird. Unterschiedliche Farben – auch *Hautfarben* – reflektieren das Licht auf unterschiedliche Art

⁴²⁴ hooks, bell: black looks. race and representation. New York: Routledge, 2015, S. 181.

⁴²⁵ Body Count – No Lives Matter. a.a.O., hier: 01:21-01:31.

⁴²⁶ Butler, Judith: Endangered/Endangering. a.a.O., hier: S. 18.

⁴²⁷ Unter anderem: Ebd., hier: 01:59.

⁴²⁸ Dyer, Richard: White. a.a.O., S. 87.

und Weise, wodurch eine Schwankungsbreite der Lichtabsorption *weißer* und *schwarzer* Haut von 14% bis 19% auszumachen ist.⁴²⁹

Mit dem Blickregime und der Verwendung dieser bestimmten Lichttechnik bildet dieses Video einen subversiven Verweis auf die *whiteness*, die der Technologie zu Grunde liegt.

Dieser Clip präsentiert des Weiteren eine bestimmte Authentizität, die nicht nur durch die Inserts im Bild aktualisiert wird. Auch durch den neutralen Hintergrund und die Lichtregie wird der Fokus auf die Musiker gelegt, um sie als authentisch und direkt darzustellen. Ihre Blackness, die durch das schwarz-weiße Bild betont wird, fungiert somit als Marker eines bestimmten Authentizitätsdiskurses.

3.3.1. *Blackness als sozio-ökonomischer Ausdruck von Authentizität*

Betrachtet man den Begriff der Blackness jedoch genauer, ist festzustellen, dass es sich – ähnlich zu dem Begriff des Metalheads – um eine sehr heterogene, nicht einheitliche Gruppe an Personen handelt, die sich mit diesem Begriff identifizieren oder eben nicht. „[W]e must push beyond skin color if we are to discuss who is black and how blackness is defined.“⁴³⁰ Im Zuge dieses Diskurses wird dabei oft der Begriff der Authentizität gebraucht, auf den auch innerhalb des Metal-Diskurses regelmäßig referiert wird. „The concept of authenticity thus arises with urgency when boundaries between the ‚real‘ and the ‚fake‘ or the ‚copy‘ are blurred.“⁴³¹ Die Idee einer Originalität des Kunstwerkes – im Gegensatz zu einer Kopie – wird im Besonderen mit der Industriellen Revolution und massenhaft produzierten Waren ideologisch aufgewertet. Der Heavy Metal erreicht seine Authentizität somit durch das Spielen des Instrumentes, wodurch das Handwerk über die Maschine symbolisch erhöht wird.⁴³² In diesem Sinne wird der Begriff der Authentizität jedoch lediglich zu einem kulturkapitalistischen Ausdruck der Ausgrenzung von einem als ‚fake‘ gebrandmarkten Pop.

⁴²⁹ Vgl. Ebd., S. 90.

⁴³⁰ Favor, J. Martin: *Authentic Blackness. The Folk in the New Negro Renaissance*. Durham: Duke University Press, 1999, S. 2.

⁴³¹ Japtok, Martin; Jenkins, Jerry Rafiki: *What Does It Mean to Be ‚Really‘ Black. A Selective History of Authentic Blackness*. In: Japtok, Martin; Jenkins, Jerry Rafiki [Hrsg.]: *Authentic Blackness. ‚Real‘ Blackness. Essays on the Meaning of Blackness in Literature and Culture*. New York [u.a.]: Peter Lang, 2011, S. 7-52, hier: S. 7.

⁴³² Natürlich lassen sich mit der weiteren Ausdifferenzierung des Genres auch Subgenres finden, die sich gerade in diesem Leerraum verorten. Der Industrial-Metal mit Bands wie Nine Inch Nails oder Ministry verwendet dabei Synthesizer als Mittel der Künstlichkeit und somit als bewussten Bruch respektive Spiel mit der Authentizität.

Im sozialen Bereich dreht sich der Authentizitätsdiskurs jedoch nach wie vor um die Einzigartigkeit von menschlichen Individuen. „Thus the authentic person is one who is not ‚contaminated‘ by culture, especially the economic system in which a culture is grounded.“⁴³³

Mit dem Anspruch, außerhalb des ökonomischen Drucks zu stehen, ist eine Gemeinsamkeit des Authentizitätsbegriffes der Blackness mit den Metalheads gefunden, die jedoch in dieser Form einer kritischen Auseinandersetzung bedarf, da es nicht möglich ist, sich völlig außerhalb dieses Systems zu bewegen. Denn das Individuum ist im Regelfall zwangsläufig in einer Vernetzung aus ökonomisch-sozialen Strukturen verhaftet und unterliegt so stets gewissen Marktmechanismen.

Blackness ist dabei aber kein fix formulierter Ausdruck, sondern implizit immer schon performativ: „Many times these arbiters of authentic blackness have the economic and/or social clout to secure particular attributes of blackness—for example, dreadlocks, vernacular speech, living in a particular part of town, etc.—as the components of the template from which blackness originates.“⁴³⁴ Zuschreibungen von äußeren Faktoren wie eben Frisuren, die Sprache etc., bilden einen Versuch der Einordnung, bleiben dabei aber oft in Stereotypen verhaftet. Die Definition von Blackness wird damit aber zu etwas Fluidem, das sich jedoch nicht in einem luftleeren Raum befindet, sondern sich immer auf die zeitgenössische Verhandlung von People-of-Color innerhalb der Gesellschaft beruft. Blackness ist somit – wie Geschlecht – nie selbst authentisch, sondern referiert nur auf Kopien oder Nachahmungen von rassifizierenden Vorbildern. „The multiple ways in which we construct blackness within and outside black American culture is contingent on the historical moment in which we live and our ever-shifting subject positions.“⁴³⁵ Das bedeutet demnach eine stetige Neuverhandlung innerhalb der Gesellschaft, was der Begriff Blackness inkludiert und was er ausschließt. Martin Luther King’s Blackness Begriff unterscheidet sich somit beispielsweise von dem Verständnis heutiger Bürgerrechtler*innen wie bell hooks. Während früher vor allem der patriarchale Arbeiterklassen-Diskurs mit Blackness in Verbindung gebracht wurde, so werden in zeitgenössischen Diskussionen insbesondere bestimmte Männlichkeitsbilder verhandelt, die im Kontrast zum traditionellen Ideal der *black communities* stehen.⁴³⁶ Männlichkeit und die bewusste Betonung der Körperlichkeit werden somit zu weiteren Markern authentischer

⁴³³ Japtok, Martin; Jenkins, Jerry Rafiki: What Does It Mean to Be ‘Really’ Black. a.a.O., hier: S. 8.

⁴³⁴ Johnson, E. Patrick: Appropriating Blackness. a.a.O., S. 2.

⁴³⁵ Ebd. S. 3.

⁴³⁶ Vgl. hooks, bell: black looks. a.a.O., S.139.

Blackness. Auf das hierdurch eröffnete Problemfeld in Bezug auf Musikvideos wurde bereits mit der Analyse von Skindreds *Nobody* hingewiesen.

Die dialogische Beziehung zwischen Blackness und seinem Anderen eröffnet dabei nicht nur die Frage nach Unterschieden, sondern verhandelt die Definitionsmacht und legt somit seine politische Motivation offen. Als Teil des sozialen Raumes funktioniert auch das Konzept der Blackness nur in Relation zu einem Außen und in welcher Weise sich das Selbst zu diesem Anderen positioniert, wie es von ihm gesehen und wie das Ich im sozial-politischen Kontext verortet wird. Weitere Indikatoren wie Gender und Klasse werden somit für das Verständnis *schwarzer* Jugendlicher in Bezug auf Blackness relevant.⁴³⁷ Der soziale Raum ist dabei bestimmt durch performative Akte, die jedes Individuum inner- und außerhalb einer Gruppe vollzieht. Dieser Raum wird dadurch nicht nur über Beziehungsnetze und Ökonomien, sondern, wie gezeigt, durch Performativität bestimmt.

Wie schon in der Diskussion um die Bedeutung des Geschlechts im Metal erwähnt, lässt sich eine Krise des Konzeptes der Identität ausmachen. „Gender identity is dependent on various influences for its formation, and relying on a concept of the ‚fundamentally‘ female or male saps the idea of gender of some of its power to signify difference.“⁴³⁸ Diese vermeintlich grundsätzliche Unterscheidungsmöglichkeit lässt sich auch in Bezug auf eine rassialisierte Identität verstehen, denn *race* ist dabei nach wie vor eine signifikante Kategorie bei der Herausbildung von Unterschieden. Als eine Kategorie ist *race* – wie auch Gender – veränderbar und performativ, „not merely in the traditions of blackface and minstrelsy, but in the effort to praise and validate particular aspects of African American culture“⁴³⁹. Diese essentialistischen Kategorisierungsversuche einer afroamerikanischen Kultur sind vor allem für den performativen Akt entscheidend. Kultur wird als Begriff auch zu einem Bezugspunkt des Authentizitätsdiskurses, wobei der ‚typisch afrikanische‘ Habitus als wahrhaftig *schwarz* gesehen wird. „Within racially and politically charged environments in which one’s allegiance to ‘race’ is critical to one’s in-group status, one’s performance of the appropriate ‘essential’ signifiers of one’s race is crucial.“⁴⁴⁰ Denn erst durch die Inkorporation eines Habitus, der sich an essentialistischen Markern von Blackness im Sinne Homi Bhabhas Mimikry orientiert, wird eine Zugehörigkeit zu einer Gruppe offensichtlich. Mit anderen

⁴³⁷ Vgl. Japtok, Martin; Jenkins, Jerry Rafiki: What Does It Mean to Be ‘Really’ Black. a.a.O., S. 44.

⁴³⁸ Favor, J. Martin: Authentic Blackness. a.a.O., S. 21.

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Johnson, E. Patrick: Appropriating Blackness. a.a.O., S. 6.

Worten, durch performative Aneignung des vermeintlich authentischen Verhaltens *schwarzer* Gesellschaften innerhalb eines sozialen Raumes wird diese von *weißen* Menschen dominierte Struktur subversiv unterwandert. Der Authentizitätsdiskurs verläuft durch die Einführung von Performativität somit ins Leere, da das Wahrhaftige selbst nur Kopie eines Originals ist, das so im Sinne Judith Butlers nicht mehr existiert.⁴⁴¹

Der Wunsch nach Authentizität hat dabei eine lange Geschichte und ist vor allem mit dem Aufstieg der Mittelklasse verbunden. „Moreover, the image of authenticity in rock culture derives from a particular, historical imagination of black culture, and of the relationship between the blues and its black performers and fans.“⁴⁴² Der Authentizitätsbegriff ist somit stark an der Kategorisierung von *race* und Performativität in der Musik gebunden, weshalb im Folgenden beide Begriffe fusioniert werden sollen.

3.3.2. *Blackness im Metal*

Wie bereits gezeigt wurde, hält die Vermutung, der Metal sei *weiß*, männlich und jung einer genauen soziologischen Analyse nicht stand. Was den Metal somit prägt, ist die Aneignung gewisser performativer Kulturpraktiken, die außerhalb des *Weißseins* stattfinden.

„When African American cultural practices have been turned into lucrative commercialized art forms by white entertainers who profited from the fact that African Americans did not have access to many cultural venues they did have access to, then questioning the white entertainer’s authenticity or highlighting that of the African American performer is really less about whether they are capable of performing a certain art form and more about who should by right be making money from doing so.“⁴⁴³

Diese Aneignung *schwarzer* Musik durch *Weiße* ist auch für den musikalischen Ursprung des Metal nachzuweisen. Insbesondere britische Blues-Rockbands haben ihre Vorbilder vorwiegend in der afroamerikanischen Blues- und Jazz-Generation und legen somit den Grundstein für den Sound, der für den Metal prägend wurde. „Rock historians usually begin the history of heavy metal with the white (usually British) musicians who were copying urban blues styles. Mid-1960s groups like the Yardbirds, Cream, and the Jeff Beck Group combined

⁴⁴¹ Vgl. Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. a.a.O., S. 203f.

⁴⁴² Grossberg, Lawrence: The Media Economy of Rock Culture. a.a.O., hier: S. 178, Fußnote 5.

⁴⁴³ Japtok, Martin; Jenkins, Jerry Rafiki: What Does It Mean to Be ‘Really’ Black. a.a.O., S. 45f.

the rock and roll style of Chuck Berry with the earthy blues of Muddy Waters and Howlin' Wolf.”⁴⁴⁴ Somit sind die Vorbilder in der afroamerikanischen Musik evident. Wie bereits gezeigt, ist neben der Weiterentwicklung des Blues (und des Jazz) auch die Polyrhythmik der afroamerikanischen Kultur ein wichtiges Element innerhalb der musikalischen Sprache des Metal. Dabei spielt Blackness vor allem in Bezug auf den performativen, weniger auf den musiktheoretischen Kontext eine Rolle. Durch das Verzerren der Gitarrenstimme, harte Schlagzeug- und Basslinien und die teilweise Verwendung von Scream- und Growlgesang kann Jimi Hendrix' *Purple Haze* als einer der ersten Metal-Songs bezeichnet werden.⁴⁴⁵ Doch gerade am Beispiel Jimi Hendrix ist das Paradoxon auszumachen, mit dem *schwarze* Musiker*innen im Hard Rock und in weiterer Folge im Metal zu kämpfen haben. Denn „a fetishized Hendrixian presence allows white rock fans to proclaim their admiration for a dead black musician while disenfranchising living black rock musicians“⁴⁴⁶. Kevin Fellezs, der hier Bezug auf ein Interview nimmt, das er mit dem Gitarristen der Band Stone Vengeance Michael Coffey geführt hat, führt dieses Phänomen auf die fehlende marktwirtschaftliche Struktur *schwarzer* Musiker*innen innerhalb des Genres zurück. Mit den eigenen Mitteln und den damit verbundenen Entscheidungen, die das Marketing, die Entwicklung von Bands und somit das gesamte Genre beeinflussen, ist der Markt vornehmlich auf eine junge, *weiße* Arbeiterschicht ausgerichtet.

Dass es People-of-Color im Metal schon in der Genese des Genres gegeben hat, wurde bereits zuvor ausformuliert. An dieser Stelle ist nun aber die Art der Repräsentation der Blackness innerhalb des Metal interessant. Dabei ist neben King's X die bereits erwähnte Band Stone Vengeance interessant, die sich 1978 im kalifornischen San Francisco gegründet hat. Von ihren Fans 'Lords of Heavy Metal Soul' genannt, ist gerade diese Bezeichnung Marker ihrer Blackness „that speaks to Stone Vengeance's racialized positioning outside the inner sanctum of metaldom, pointing as it does to a long history of primitivist tropes concerning black Americans‘ ,soul‘, a non-intellectual, body-oriented essence that opposes the figuration of thrash metal as a complex musical form“⁴⁴⁷. In Bezug auf ihre Performativität, die auch eine Betonung der *schwarzen* Maskulinität zur Folge hat, weisen sie pop-kulturelle Stereotype von Blackness zurück.⁴⁴⁸ Dabei sind die lyrischen Themen der Metalsongs aus dem

⁴⁴⁴ Walser, Robert: Running With The Devil. a.a.O., S. 9.

⁴⁴⁵ Vgl. Ebd.

⁴⁴⁶ Fellezs, Kevin: Black metal soul music. a.a.O., hier: S. 186.

⁴⁴⁷ Ebd., hier: S. 184.

⁴⁴⁸ Vgl. Ebd., hier: S. 187.

Arbeitermilieu entnommen und besprechen Individualismus sowie das Auflehnen gegen Autoritäten und stellen sich gegen die Bourgeoisie der Elite. Stone Vengeance bezieht sich auf ebenjene Themen, die zum Teil fundamental *schwarzen* Ästhetiken entsprechen und situieren den Thrash-Metal in dieser größeren *schwarzen* Musiktradition.

Durch diese Verortung schreiben sich Stone Vengeance selbst wiederum in die Tradition des Thrash-Metal – speziell aus Kalifornien – ein. „Yet, even in an underground metal scene in which they were literal ‚home boys‘, Stone Vengeance remained external to much of the social aspects of a scene through which musicians interact in competitive as well as collaborative ways [...] Coffey disclosed that while Stone Vengeance never hung out with many other rock bands except when playing shows together, a number of them were fans.”⁴⁴⁹ So beschreibt Coffey in dem von Kevin Fellezs geführten Interview die Erlebnisse mit den Musiker*innen von Metallica, Slayer und Exodus in dieser frühen Phase der Bay Area. Aber auch die Anfeindungen afroamerikanischer Mitmenschen, denen die musikalische Abschottung gelehrt wird, markiert die vermeintliche Andersartigkeit dieser Band. Auch der Bandname an sich verweist auf dieses Ausgeschlossenensein, wie Coffey anmerkt: „So the ‚stone‘ is from the Bible. The stone that the builders rejected – that’s us. That stone is a people, an ancient people. The builders are the ‘civilized’ nations of the world. Black people are rejected”⁴⁵⁰. Doch durch Bands wie eben Stone Vengeance, Living Color oder Suicidal Tendencies öffnet sich der Musikmarkt sukzessive für Bands-Of-Color, deren musikalisches Erbe der afroamerikanischen R&B, Blues- sowie Rap-Szene im Metal re-inszeniert wird, wodurch *schwarze* Musiker*innen und Fans verstärkte Aufmerksamkeit erfahren.

Dieses Interesse generiert sich unter anderem auch in Social-Media Portalen wie Facebook, in welchem auch die etablierten Genre-Magazine verstärkt publizieren. So erschien am 5. Juni 2017 via UPROXX, einer Online-Kultur-Zeitschrift, ein Artikel über Demogoroth Satanum, einer „All-Black, Black Metal Band“⁴⁵¹ aus Südafrika. Auch der Sänger dieser Band Sthembiso Kunene verweist auf die Grenzen, an die Musiker*innen auch heute noch stoßen. „You’re breaking into this scene that’s like ‘white people only [...] That was hard, getting our first performances and shit. Will they take us seriously?“⁴⁵² Die Forschung in diesem Bereich ist jedoch trotz einer (zwar kleinen) Metal-Szene in den Ländern südlich der Sahara mit

⁴⁴⁹ Ebd., hier: S. 194.

⁴⁵⁰ Michael Coffey, zit. n. ebd., hier: S. 192.

⁴⁵¹ Bramucci, Steve: Meet South Africa’s First All-Black, Black Metal Band. In: Uproxx, 2017, URL: <http://uproxx.com/life/soweto-death-metal/> [letzter Zugriff: 25.6.2017].

⁴⁵² Ebd.

Black-Metal Bands wie Nishaiar aus Äthiopien oder Absence of Light aus Kenia noch wenig fortgeschritten.

Eine verstärkte Aufmerksamkeit erreicht in jüngster Zeit⁴⁵³ auch die 2016 gegründete Band Zeal & Ardor um den schweizer Musiker Manuel Gagneux. Dieser ist Songwriter und Texter der Band und Sohn eines schweizer Vaters und einer afroamerikanischen Mutter. Das 2017 veröffentlichte Debüt als Konzept-Album DEVIL IS FINE beschäftigt sich musikalisch mit ebenjener Re-Inszenierung afro-amerikanischer Wurzeln des Metal. Auf dieser Ebene ist vor allem die Referenz auf den Black-Metal interessant, da sich dieser als Teil der Extreme-Metal am deutlichsten vom Blues und den People-of-Color abwendet. „The extent to which extreme metal has excluded the African American musical influences of metal is striking. Not only is there virtually no detectable blues element in the music, there is a near-total absence of syncopation and other rhythms common in forms of funk, soul and other African American influenced dance music.“⁴⁵⁴ Die Rückbindung dieser Formen afroamerikanischer Blackness in den Black-Metal ist bei Zeal & Ardor einzigartig.

Auf textlicher Ebene geht es um eine hypothetische Änderung des Verlaufs der Geschichte und der Umkehrung der Zwangs-Christianisierung der amerikanischen Sklaven zum Satanismus. „Repetitiver, mitreißender und rhythmischer Gospel-Gesang wird unterbrochen und umwoben von eiskalten Schreien und unerbittlich dreschenden Gitarren. Im Gesamtbild kann er sich so als gleichzeitig musikalisches und gesellschaftliches Statement formieren.“⁴⁵⁵ Diese Inszenierung verweist dabei nicht nur implizit auf die Musikalität an sich, sondern insbesondere auf das *Schwarz-Sein* und somit auf das ‚Afroamerikanische‘, insofern, als es sich bei Gospel um einen mehrheitlich von ‚afroamerikanischen‘ Menschen gespielten Musikstil handelt.⁴⁵⁶ Das Albumcover zeigt dabei eine Schwarz-Weiß-Fotografie eines *schwarzen* Mannes, dessen Kleidung an das frühe 19. Jahrhundert erinnert. In einem weißen Kreis ist das Logo der Band eingefasst, die Fotografie weist innerhalb dieses Kreises einen Grüntich auf.

⁴⁵³ So verweist nicht nur das österreichische Online-Metal-Magazin Stormbringer auf die Band mit ihrem Albumreview (siehe Hoffmann, Daria: Review Zeal & Ardor. In: Stormbringer, 2017, URL: <https://www.stormbringer.at/reviews/13651/zeal-und-ardor-devil-is-fine.html>), sondern auch Tageszeitungen, wie der Standard (siehe Schachinger, Christian: Zeal & Ardor. Das Teifikind als Duracellhase. In: DerStandard.at, 2017, URL: <http://derstandard.at/2000053414052/Zeal-Ardor-Das-Teifikind-als-Duracellhase>) oder Die Zeit (siehe Faulhaber, Daniel: Zeal & Ardor. Was zum Teufel ist das. In: DieZeit-Online, 2017, URL: <http://www.zeit.de/2017/08/zeal-ardor-black-metal-manuel-gagneux-basel-europatournee> [letzter Zugriff bei allen: 25.06.2017]).

⁴⁵⁴ Kahn-Harris, Keith: Extreme Metal. a.a.O., S. 33.

⁴⁵⁵ Hoffmann, Daria: Review Zeal & Ardor. a.a.O., o.S.

⁴⁵⁶ Vgl. Schoch, Christina: Dancing Queen & Ghetto Rapper. a.a.O., S. 158.

In diesem Grün-Schwarz Farbschema bewegt sich auch das Musikvideo zum Titeltrack *Devil Is Fine*⁴⁵⁷. Dabei handelt es sich um einen reinen Konzept-Clip, der keine klassische Narration aufweist und in dem die Musiker*innen nicht zu sehen sind. In diesem Song dominiert vor allem der Call-And-Response-Gesang, lediglich einzelne Klavier-Partituren sind zu hören. Textlich orientiert er sich jedoch am Okkulten und unter anderem an Black-Metal erinnernde Teufelsbegegnungen respektive der Anrufung desselben. Das Rascheln der Ketten verdeutlicht auf auditiver Ebene das Bild eines Sklaven. Mit dem bildlichen Verweis auf die Ketten reiht sich dieser Clip in eine filmhistorische Tradition ein, deren Kontext mitzudenken ist. „[W]hen slavery is rendered in cinematic terms, it is presented from a dominant, usually evasive, sentimentalized, or nostalgic perspective that counters African Americans' rendering of it in their folktales, ruminations, narratives, songs, and novelistic reconstructions.“⁴⁵⁸ Hier bleibt dieser Verweis nur visuell angedeutet, da auf textlicher Ebene Sklaverei nicht explizit angesprochen wird.

Beginnend mit einer Kamerafahrt hin zu einer mit Rundstahlketten an drei Bäumen fixierten Person-of-Color zeigt sich die Szenerie in ebenjenem Grüntich des Albumcovers. Die *dunkle* Haut des Protagonisten schimmert im Licht violett-grün und verschwimmt dadurch mit seiner Umgebung. Der Blick ist dabei zum/zur Betrachtenden gewendet, erst in der zweiten Einstellung nimmt die Kamera die Position des Mannes ein, fährt hinter ihm über seinen Kopf und zeigt das Objekt, welches der Protagonist zu Beginn betrachtet zu haben scheint.⁴⁵⁹ Gezeigt wird ein weißer Trinkbrunnen, der mit violett-weißem Licht beleuchtet wird und so Göttlichkeit versinnbildlicht. Im Schuss-Gegenschuss werden der Mann und der Trinkbrunnen in Korrespondenz zueinander gebracht und näher gezeigt. Dabei heben sich die hellen Glieder dieser Stahlkette in besonderem Maße hervor, der Protagonist, der das Logo der Band auf der Brust eingebrannt hat, hat seine Augen geschlossen. Erst als die Kamera näher zu seinem Gesicht fährt, öffnet er die Augen, die ohne Pupillen als reine weiße Fläche gezeigt werden.⁴⁶⁰ Als die Kamera näher zum Trinkbrunnen fährt, zeigt sich im Inneren die Darstellung einer *weißen* Frau in den Armen eines Engels, im Anschluss werden die Pupillen des Protagonisten wieder gezeigt, doch nun mit dunklem, nebelartigem Gebilde.⁴⁶¹ Im nächsten Bild ist erneut die Darstellung des Engels mit der Frau zu sehen, nun jedoch mit

⁴⁵⁷ Zeal & Ardor – Devil Is Fine. Regie: Samuel Morris, CH, 2016, URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=jlGBer0VoF8> [letzter Zugriff: 25.06.2017].

⁴⁵⁸ Guerrero, Ed: Framing Blackness. The African American Image in Film. Philadelphia: Temple University Press, 1993, S. 42.

⁴⁵⁹ Zeal & Ardor – Devil Is Fine. a.a.O., hier: 00:13-00:26.

⁴⁶⁰ Ebd., hier: 00:44-00:47.

⁴⁶¹ Ebd., hier: 00:50-01:00.

einem einnehmenden dunklen Nebel, der als Spiegelbild der Augen gesehen werden kann. Dabei scheint der Protagonist einen neugierig, ungläubigen Blick auf die Darstellung zu werfen, was durch seine Kopfhaltung angedeutet wird.

Im nächsten Moment ist die Darstellung eines Engels zu sehen, der bei zwei blassen, *weißen* Frauen ohnmächtig liegend gezeigt wird.⁴⁶² Seine *dunklere* Haut hebt sich dabei klar von den blassen Frauen ab, wodurch ein hell-dunkel Kontrast entsteht und die Körperlichkeit betont wird. Im weiteren Verlauf werden andere Darstellungen von Engeln und dem Teufel gezeigt, der Angekettete scheint dabei emotional berührt zu sein, was vor allem die Eindringlichkeit seiner Mimik zeigt. Diese Referenz auf biblische Figuren deutet die gewaltsame Christianisierung der Sklaven in Amerika im beginnenden 19. Jahrhundert an. ‚Narrativer‘ Höhepunkt des Videoclips ist jene Szene, in welcher der Protagonist, angetrieben durch das Bild des Teufels und verdeutlicht durch das Brodeln des mittlerweile schwarz gewordenen Wassers, an den Ketten rüttelt.⁴⁶³ Dabei befindet sich die Kamera in der Rückwärtsbewegung, der Brunnen verschwindet im Nebel und zurück bleibt ein bewusstloser – vermutlich toter – Engel, von seinen Ketten befreit am Boden liegend.⁴⁶⁴

Zeal & Ardor können somit als Hybrid aus afroamerikanischen und skandinavischen Musikelementen gesehen werden, wobei durch die lyrischen Themen und die Gesangstechnik eine Betonung der Blackness ausgemacht werden kann. Der Clip zu *Devil Is Fine* referiert dabei direkt auf die Sklaverei und stellt somit einen gesellschaftskritischen Ansatz dar, der als weiteres Argument gegen eine bloß eskapistische Einstellung des Metal gesehen werden kann.

Kurz zusammengefasst lässt sich sagen, dass der ursprüngliche Einfluss der Blackness sowohl für die musikalische Sprache des Metal, als auch die sozio-ökonomische Struktur innerhalb der Szene wieder stärker wird. Durch Bands wie Body Count, Skindred, Sevendust oder Zeal & Ardor wird der Einfluss der Blackness nicht nur sicht- sondern auch hör- und spürbar.

⁴⁶² Ebd., hier: 01:14-01:21

⁴⁶³ Ebd., hier: 02:12-02:46.

⁴⁶⁴ Ebd., hier: 02:46-03:12.

4. Fazit

Das Musikvideo ist nach wie vor eines der wichtigsten audio-visuellen Felder der zeitgenössischen Medienlandschaft. Durch seine unterschiedlichsten Distributionsformen – sei es mittels eigens geschaffenen Fernsehsendern, Online-Portalen wie YouTube und Vimeo oder mittels Smartphone – erreicht dieses Medium viele Menschen auf sehr unterschiedlichen Kanälen, weshalb es nach wie vor Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen ist und in Zukunft darstellen wird. Diese Diskurse das Musikvideo betreffend sind dabei so heterogen wie das Medium selbst.

Die Metal-Szene ist eine sich im stetigen Wandel befindliche subkulturelle Gruppe, die sich entgegen einer popkulturellen Masse definiert. Diese Metal-Szene, so hat sich im Laufe dieser Arbeit gezeigt, hat in weiterer Folge eigene Marktmechanismen wie spezialisierte Plattenfirmen mitsamt spezifischer Vertriebsorganisationen, Versandhandelsinstanzen oder Informationsportale herausgebildet. Die hier gemachten Musikvideoanalysen sollen dabei zeigen, inwiefern sie das Selbstverständnis der Metalheads in Bezug auf ihre soziale Heterogenität veranschaulichen, wobei aber nur auf besonders markante Beispiele eingegangen wurde und, sofern relevant, auf den drei Ebenen von Ton, Bild und Text aufgebaut. Durch diese Analysen konnte gezeigt werden, dass sich seit den 2000er Jahren die Szene durch Bands wie Skindred, Zeal & Ardor oder Arch Enemy auf sozialer sowie politischer Ebene liberalisiert hat.

Ausgehend von Musikvideos innerhalb der Metal-Szene war das Hauptanliegen dieser Arbeit die Untersuchung von Darstellungs- sowie Inszenierungsweisen von People-of-Color in Bezug auf die Verhandlung ihrer Blackness. Dazu wurde das Musikvideo, das sich von einem Medium des Zeigens hin zu einem Medium des Erzählens herausgebildet hat, zunächst in seinem kunst- respektive kulturtheoretischen Kontext gesetzt, wobei in diesem Zusammenhang zwei Aspekte dieses Mediums beschrieben wurden. Zuerst ist die Beziehung zwischen dem Musikvideo und der Kunst(geschichte) erörtert worden. Hierbei wurde festgestellt, dass der Videoclip schon alleine aus seiner kunsthistorischen Genese heraus kulturelle Signifikanz erhält, da sowohl synästhetische Ideen von Simultaneität Sonia Delauney-Terks und Arbeiten der optischen Musik Walther Ruttmanns als auch filmhistorische Techniken der Avantgarde-Filme von Bruce Conner oder Kenneth Anger im Musikvideo ihren evolutionären Höhepunkt erreichen. Mit dieser Herleitung sollte dem Vorwurf entgegengetreten werden, der das Musikvideo als kulturlose Zweitverwertungsmaschine von Kunstwerken der Beaux Arts begreift.

Auf dieser Kritik und der Idee von Simultaneität von Bild und Ton basierend, wurde im Anschluss der Videoclip auf seinen medientechnischen Hintergrund und somit seinen zweiten Aspekt verwiesen, wobei versucht wurde, den Weg des Videoclips hin zum Fernsehen (und in weiterer Folge zum Smartphone) zu skizzieren. Dabei wurde vor allem auf die Distributionsstruktur geachtet, die das Musikvideo in seiner heutigen Form geprägt hat. In diesem Zusammenhang sind die Soundies wichtig zu erwähnen, da sie den Produktionsrahmen der Clips schon vorwegnahmen. Dieser ist geprägt von Geschwindigkeit, Serialität sowie massenhafte, daher günstig zu haltende Produktionen. Zudem wurde auch hier zuerst das Musikstück und erst in weiterer Folge das Bild produziert.

Sofern von Musikvideos die Rede ist, darf ein für das Medium bedeutendes Distributionsmedium, nämlich MTV, nicht außer Acht gelassen werden. Durch seine, den Soundies und dem Scopitone entlehnte visuelle Ästhetik, die vornehmlich dem Evozieren vieler Sinnesreize zur Aufmerksamkeitsgenerierung dient, kommt dem Musikfernsehen auch in Bezug auf die Gestaltung der Musikvideos enorme Bedeutung zu. MTV ist neben seiner auf Kürze, Geschwindigkeit und Aufmerksamkeitsgenerierung zielgerichtete visuelle Sprache, insbesondere in Bezug auf seine Funktion formgebend. Diese soll in erster Linie den Star in seinem Umfeld positionieren und bewerben, die Musik mit Bildern unterlegen und in manchen Fällen eine Botschaft vermitteln. Dabei wurde gezeigt, dass sich das Verhältnis zwischen Bild und Musik auf fünf unterschiedliche Funktionen beziehen kann, wobei hier vornehmlich auf den Songtext als Relationspunkt verwiesen wurde. Ein zentrales Anliegen von Musikvideos ist zudem der kommerzielle Aspekt, der der Steigerung von Verkaufszahlen der dazugehörigen Schallplatten respektive Alben dienen soll.

Zwar gilt diese Funktion in gewissen Zügen auch für Musikvideos im Metal, doch in ihrer Ästhetik unterscheiden sie sich essentiell von Pop-Clips. Hierbei wurde gezeigt, dass sich Videoclips zwischen einer düsteren Bildsprache des Black-, Death-, Doom- sowie Progressive-Metal und Darstellungen von Krieg, Gewalt und Macht des Speed-, Thrash- und Groove-Metal bewegen. Entscheidend bei der Betrachtung von Musikvideos des Metal ist die Differenzierung in performativ oder konzeptuell, wobei diese mit narrativen, situativen oder illustrativen Elementen ergänzt werden können. Sind Musikvideos des Metal vornehmlich performativ, dient dies der Versicherung der Authentizität, die dem virtuosen Instrumentenspiel inhärent ist. Authentizität ist dabei als Begriff, der sowohl für den Metal-Diskurs als auch für die Verhandlung der Blackness immer wieder genannt wird, entscheidend. Während im Metal damit vorrangig das Vermögen, ein Instrument zu spielen,

gemeint ist, wird die Authentizität in der Blackness vor allem als performative Mimikry im Sinne einer Identitätsversicherung in einem von *weißen* Menschen dominierten sozialen Raum verstanden.

Wichtig für den Zusammenhang von Musikvideo und *race* ist damit die auf MTV referierende Repräsentationspolitik des Musikvideos. In der ersten Phase MTVs war sowohl die Musik- als auch die Fernsehindustrie *weiß* und männlich hegemonial strukturiert. Das bedeutet in weiterer Folge, dass in der Musikindustrie vornehmlich *weiße* Musiker*innen gefördert wurden, *schwarze* Stars wurden in den frühen 1980er Jahren aufgrund fehlender Unterstützung des Marktes marginalisiert. Somit sieht MTV, das sowohl musik- als auch fernsehindustriellen Marktmechanismen untergeordnet ist, zunächst keinen Grund, People-of-Color als Zielpublikum anzusprechen, da sie mit wenigen Ausnahmen zum damaligen Zeitpunkt über kaum marktwirtschaftlich relevantes Kapital verfügten. Erst im Zuge der zweiten, ausdifferenzierten Phase MTVs mit Ende der 1980er wurde ein gesondertes Nischenprogramm für People-of-Color entwickelt, da sie nun Teil der Mittelschicht wurden und somit über mehr Kapital respektive Ressourcen verfügen konnten. Die Etablierung der genreeigenen Show *YO! Rap MTV* fiel mit 1988 in zeitliche Nähe der Erstausstrahlung des *MTV Headbanger's Ball* für Musikvideos des Metal im Jahr 1987.

Da das Musikvideo in erster Linie ein visuelles Medium ist, wird bei Darstellungen oft auf stereotypische Inszenierungen zurückgegriffen. Diese werden jedoch nicht per se als schlecht gewertet, da es Differenzen braucht, um kulturelle Grenzen durch Offenlegen ihrer Konstruiertheit zu unterwandern. In Bezug auf die performative Blackness werden sowohl das Haar- als auch das Körperdispositiv als kultureller Akt rassialisierter Identität verstanden. In seiner Fähigkeit, stereotype sowie rassistische Denkmodelle durch subversive Inszenierungen zu unterwandern, kann das Musikvideo einen wesentlichen Beitrag zur Auflösung kultureller Grenzen leisten. Als Beweis hierfür wurde auch auf Weiblichkeitsdarstellungen in Musikvideos des Metal verwiesen und gezeigt, wie subversive Akte von Bands wie Arch Enemy oder Marilyn Manson jene Denkmodelle obsolet machen.

Auf dieser Erkenntnis beruhend, zeigt die soziologische Analyse der Metalheads eine ähnliche Entwicklung auf. Als wichtigstes Element dieser subkulturellen Szene ist die Musik zu nennen, weshalb zunächst ein musiktheoretischer Überblick über das Genre gegeben wurde. Dabei wurden die Bezüge zur afroamerikanischen Musikkultur des Blues sowie des Jazz offengelegt, wodurch eine Aneignung *schwarzer* Musik durch *weiße* Musiker*innen

festzustellen war. Frühe Heavy Metal Bands erweiterten jedoch die musikalischen Parameter des Blues durch das Tieferstimmen ihrer Gitarrensaiten zum Zweck des Verdüsterns der Gitarrenklangfarbe, die Weiterentwicklung der stimmlichen Klangfarbe sowie die Erweiterung des Schlagzeugspiels. Mit dieser skizzierten Veränderung des musikalischen Textes durch Bands wie Black Sabbath, Iron Maiden und in weiterer Folge Metallica wird der Einfluss des Blues weniger. Erst in den 1990er Jahren mit der weiteren musikalischen Ausdifferenzierung in viele Subgenres erfährt der Metal eine erneute Bezugnahme auf afroamerikanische Musikstile – allen voran des Rap respektive des Hip Hop. Diese Rückbindung ließ sich anhand diverser Bandgründungen ausmachen, wobei hier sowohl musikalische Elemente *schwarzer* Kulturen, wie Rap oder Raggae als auch visuelle Codes jener Stile in den Metal aufgenommen wurden. Unter anderem durch den Rückgriff einiger *weißer* Metalheads auf Elemente der performativen Blackness wie Dreadlocks lässt sich eine Öffnung der Szene darlegen. Durch diese Öffnung der Szene war es nun auch vermehrt People-of-Color möglich, musikalisch in Erscheinung zu treten, was mit der Entstehung von Bands wie Sevendust, Skindred, Stuck Mojo oder Killswitch Engage dargelegt werden kann. Eine besondere Art des Rückbezuges stellt die 2016 gegründete Band Zeal & Ardor dar, die zwei musikalische Stile miteinander verbindet, die sich durch ihr jeweiliges Negieren definieren. Hier wird der afroamerikanische Gospel mit dem skandinavischen, jegliche Blackness ausschließenden Black-Metal kombiniert und wird als Beispiel für die musikalische Verhandlung von Blackness im Metal herangezogen.

Trotz der schon zu Beginn inhärenten Bezugnahme (musik-)stilistischer Elemente der afroamerikanischen Kultur war es für Bands-of-Color während der Ausformulierung des Genres schwer, eine Öffentlichkeit außerhalb ihrer lokalen Szene zu erreichen. Denn mit Stone Vengeance, King's X oder Living Color waren zwar schon früh ebenjene nicht-*weißen* Bands auszumachen, doch aufgrund der starren Struktur innerhalb der Szene konnten diese sich kaum durchsetzen. Dies heißt nicht – und das ist im Zuge dieser Arbeit deutlich geworden – dass der Metal per se rassistisch sei, sondern es zeigt auf, dass das Fehlen von People-of-Color am mangelnden Zugriff auf Ressourcen in den 1980er Jahre festzumachen ist. Denn neben den bereits genannten Bands sind in den Big Four des Thrash-Metal, Metallica, Slayer, Anthrax und Megadeth, zumindest in den erstgenannten drei, nicht-*weiße* Mitglieder zu nennen. Dieser blinde Fleck der Soziologie des Metal wurde in dieser Arbeit nun beleuchtet, wobei festgestellt wurde, dass die Sichtbarkeit von People-of-Color in den 1990er Jahren ausgehend von den Musiker*innen ihren Höhepunkt in den 2000er Jahren durch die

gesteigerte Sichtbarkeit auch innerhalb der Fangemeinschaften erreicht hat. Mit anderen Worten bedeutet das, dass erst durch die Schaffung einer Öffentlichkeit von Bands-of-Color wie Sevendust, Skindred, oder Killswitch Engage, auch Fans-of-Color vermehrte Sichtbarkeit in den Musikvideos erhalten.

Die in Bezug auf Blackness relevanten Inszenierungsstrategien wurden anhand der Bands Sevendust, Skindred und Killswitch Engage analysiert, wobei festgestellt wurde, dass drei unterschiedliche Verhandlungen der Performativität auszumachen sind. Durch die Betonung der performativen Blackness auf visueller und die Thematisierung der *race* auf textlicher Ebene kann bei Skindred jene Strategie festgemacht werden, die die Blackness des Sängers, Benji Webbe, ausstellt. Als hybride Strategie, dies wurde anhand der Inszenierung des Körpers sowie des Settings des Musikvideos zu *Waffle* gezeigt, kann Sevendusts Lajoon Witherspoons Performativität argumentiert werden. Die dritte Strategie beschreibt im Sinne einer Mimikry die Auflösung der Blackness in der Performativität der Metal-Szene und wurde am Beispiel von Howard Jones der Band Killswitch Engage erörtert.

Nochmals zusammengefasst lässt sich die Bedeutung der Blackness im Metal sowohl auf musikalischer (durch die starke Bezugnahme auf den Blues sowie den Rap) als auch auf visueller Ebene (durch die gesteigerte Sichtbarkeit von People-of-Color) ausmachen. Die Aufgabe dieser Arbeit bestand folglich darin, einen ersten Überblick über die Verhandlung der Metal-Szene mit ihren Wurzeln zu generieren, um diese anhand des Musikvideodiskurses darzulegen. Hier wurde der Versuch unternommen, mittels einer inhaltlich-ästhetischen Analyse ausgewählter Videoclips diese Entwicklung innerhalb der Szene in einem medientheoretischen und soziohistorischen Kontext zu verorten. Durch die explizite Beschäftigung mit *race* im Metal und deren Visualisierung sollte auf die demografische Entwicklung hingewiesen werden, um die Forschung über Metal zu aktualisieren und im Feld der Medienwissenschaft zu fixieren. Dabei besteht nach wie vor Forschungsbedarf, da sich insbesondere in Bezug auf die Repräsentationspolitiken weiterführende Fragen ergeben würden, die hier nur angerissen werden konnten, wie der Einfluss sozialer Medien auf die Ästhetik und Performativität der Metalheads oder inwieweit eine Einbettung marginalisierter Metal-Szenen in einen globalen Kontext ertragreich sein kann.

5. Quellenverzeichnis

5.1. Bibliographie

Adelmann, Ralf; Hoffmann, Hilde; Nohr, Rolf F. [Hrsg.]: Rec. Video als mediales Phänomen. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaft, 2002.

Alexander, Bryant: The performative Sustainability of Race. Reflections on Black Culture and the Politics of Identity. New York; Wien [u.a.]: Lang, 2012.

Altrogge, Michael; Amann Rolf: Videoclips. Die geheimen Verführer der Jugend? Berlin: Vistas, 1991.

Anastasiadis, Mario; Kleiner, Marcus S.: Politik der Härte. Bausteine einer Popkulturgeschichte des politischen Heavy Metal. In: Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert [Hrsg.]: Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit Verlag, 2011, hier: S. 393-410.

Bartosch, Roman: Kanon-Subversion und Geschlechts(de)konstruktion in den Lyrics von CRADLE OF FILTH. In: Bartosch, Roman [Hrsg.]: Heavy Metal Studies. Oberhausen: Nicole Schmenk-Verlag, 2011, hier: S. 124-140.

Baulch, Emma: Gesturing Elsewhere. The Identity Politics of the Balinese Death/Thrash Metal Scene. In: Popular Music, 22:2, 2003, hier: S. 195-215.

Beebe, Roger: Paradoxes of Pastiche. Spike Jonze, Hype Williams and the Race of the Postmodern Auteur. In: Beebe, Roger; Middleton, Jason [Hrsg.]: Medium Cool. Music Video from Soundies to Cellphones. Durham, NC [u.a.]: Duke University Press, 2007, hier: S. 303-328.

Behne, Klaus-Ernst: Zur Rezeptionspsychologie kommerzieller Video-Clips. In: Behne, Klaus-Ernst [Hrsg.]: Film - Musik - Video oder die Konkurrenz von Auge und Ohr. Regensburg: Bosse, 1987.

Benston, Kimberly: Performing Blackness. Enactments of African-American modernism. London: Routledge, 2000.

Beresin, Eugene. Media Violence and Youth. In: Academic Psychiatry, 23:2, 1999, hier: S. 111-114.

Bergermann, Ulrike: Weißabgleich und unzuverlässiges Vergleichen. In: Bergermann, Ulrike [Hrsg.]: Verspannungen. Vermischte Texte, Münster: Lit Verlag, 2013, hier: S. 11-29.

Bhabha, Homi: The Location of Culture. London: Routledge, 1994.

Bódy, Veruschka: Eine kleine Cliptomathie. In: Bódy, Veruschka; Weibel, Peter [Hrsg.]: Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Köln: DuMont, 1987.

Busse, Tanja: Mythos in Musikvideos. Weltbilder und Inhalte von MTV und VIVA. Münster: Lit, 1996.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

Butler, Judith: Endangered/Endangering. Schematic Racism and White Paranoia. In: Gooding-Williams, Robert [Hrsg.]: Reading Rodney King. Reading Urban Uprising. New York; London: Routledge, 1993, hier: S. 15-22.

Connell, Robert: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Wiesbaden: VS, 2006.

Daniels, Dieter: Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet. München: C.H. Beck, 2002.

Diaz-Bone, Rainer: Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie. 2., erw. Aufl. Wiesbaden: VS-Verlag, 2010.

Diawara, Manthia: Englishness and Blackness. Cricket as Discourse on Colonialism. In: Callaloo: A Journal of African American and African Arts and Letters. 13:4, 1990, hier: S. 830-844.

Dorsch, Hauke: Afrikanische Diaspora und Black Atlantic. Einführung in Geschichte und aktuelle Diskussion. Münster [u.a.]: Lit, 2000.

Dyer, Richard: Das Licht der Welt – Weiße Menschen und das Film-Bild. In: Marie-Luise Angerer [Hrsg.]: The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten. Wien: Passagen Verlag, 1995, hier: S. 150-169.

Dyer, Richard: White. London: Routledge, 1997.

Elflein, Dietmar: Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal. Bielefeld: Transcript, 2010.

Epp, André; Masurek, Moritz; Othmer, Julius: „We don’t like to talk about political issues“. Metal-Lyrics als (sub-)kultureller Ausdruck in autoritären Systemen. In: Bartosch, Roman [Hrsg.]: Heavy Metal Studies. Oberhausen: Nicole Schmenk-Verlag, 2011, hier: S.32-S.44.

Engell, Lorenz: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt a.M.[u.a.]: Campus- Verlag [u.a.], 1992.

Fanon, Frantz: Schwarze Haut, weiße Masken. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1985.

Fanon, Frantz: Black Skin, White Masks. London: Pluto Press, 2008.

Favor, J. Martin: Authentic Blackness. The Folk in the New Negro Renaissance. Durham: Duke University Press, 1999.

Fellezs, Kevin: Black metal soul music. Stone Vengeance and the aesthetics of race in heavy metal. In: Hjelm, Titus; Kahn-Harris, Keith; LeVine, Mark [Hrsg.]: Heavy Metal. Controversies and Countercultures. Sheffield: Equinox, 2013, hier: S. 182-200.

Fellezs, Kevin: Voracious Souls. Race and Place in the Formation of the San Francisco Bay Area Thrash Scene. In: Brown, Andy; et al. [Hrsg.]: Global Metal Music and Culture. Current Directions in Metal Studies. New York: Routledge, 2016, hier: S. 89-105.

Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias [Hrsg.]: Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., akt. und erw. Aufl. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014.

Fiske, John: Videotech. In: Adelmann, Ralf; Hesse, Jan O.; Keilbach, Judith: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie. Geschichte. Analyse. Konstanz: UVK, 2001, S. 484-502.

Flusser, Vilém: Kommunikologie. Frankfurt: Fischer, 1998.

Gabrielli, Giulia: An Analysis of the Relation between Music and Image. The Contribution of Michel Gondry. In: Keazor, Henry; Wübbena Thorsten [Hrsg.]: Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video. Bielefeld: Transcript, 2010, hier: S.89-109.

Grossberg, Lawrence: The Media Economy of Rock Culture. Cinema, Post-Modernity and Authenticity. In: Frith, Simon; Goodwin, Andrew; Grossberg, Lawrence [Hrsg.]: Sound and Vision. The Music Video Reader. London; New York: Routledge, 1993, hier: S.159-179.

Goodwin, Andrew: Fatal Distraction. MTV Meets Postmodern Theory. In: Frith, Simon; Goodwin, Andrew; Grossberg, Lawrence [Hrsg.]: Sound and Vision. The Music Video Reader. London; New York: Routledge, 1993, S. 37-56.

Goodwin, Andrew: Dancing in the Distraction Factory. Music Television and Popular Culture. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Guerrero, Ed: Framing Blackness. The African American Image in Film. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

Hall, Stuart: Rassismus als ideologischer Diskurs. In: Rätzsch, Nora [Hrsg.]: Theorien über Rassismus. Hamburg: Argument Verlag, 2000, hier: S.7-16.

Hall, Stuart: Das Spektakel des 'Anderen'. In: Hall, Stuart: Ideologie, Identität, Repräsentation. Hamburg: Argument Verlag, 2004, S. 108-166.

Halnon, Karen Bettez: Inside Shock Music Carnival. Spectacle as Contested Terrain. In: Critical Sociology, 30:3, 2004, hier: S. 743-779.

Harris, Keith A.: ‚Untitled‘. D’Angelo and the Visualization of the Black Male Body. In: *Wide Angle*, 21:4, 1999/2004, hier: S.62-83.

Harris, Keith: ‚Roots‘? The Relationship Between the Global and the Local Within the Extreme Metal Scene. In: *Popular Music*, 19:1, 2000, hier: S. 13-30.

Heinisch, Christian: Zwischen Kult und Kultur. Kontinuitätsbehauptungen im Heavy Metal. In: Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert [Hrsg.]: *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: Lit Verlag, 2011, hier: S. 411-429.

Herzog, Amy: Illustrating Music. The Impossible Embodiments of the Jukebox Film. In: Beebe, Roger; Middleton, Jason [Hrsg.]: *Medium Cool. Music Video from Soundies to Cellphones*. Durham, NC [u.a.]: Duke University Press, 2007, hier: S. 30-58.

hooks, bell: The Oppositional Gaze. Black Female Spectators. In: Kearney, Mary Celeste: *The Gender and the Media Reader*. New York [u.a.]: Routledge, 2012, hier: S. 600- S.609.

hooks, bell: *black looks. race and representation*. New York: Routledge, 2015.

Japtok, Martin; Jenkins, Jerry Rafiki: What Does It Mean to Be ‘Really’ Black. A Selective History of Authentic Blackness. In: Japtok, Martin; Jenkins, Jerry Rafiki [Hrsg.]: *Authentic Blackness. ‘Real’ Blackness. Essays on the Meaning of Blackness in Literature and Culture*. New York [u.a.]: Peter Lang, 2011, hier: S. 7-52.

Jarman-Ivens, Freya: Notes On Musical Camp. In: Scott, Derek [Hrsg.]: *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Farnham: Ashgate, 2009, hier: S. 189-203.

Johnson, E. Patrick: *Appropriating Blackness. Performance and the Politics of Authenticity*. Durham; London: Duke University Press, 2003.

Judge, Ruth Cheung: Negotiating Blackness. Young British Volunteers’ Embodied Performances of Race as They Travel from Hackney to Zimbabwe. In: *Young*, 24:3, 2016, hier: S. 238-254.

Junker, Carsten. Weißsein in der akademischen Praxis. Überlegungen zu einer kritischen Analysekatgorie in den deutschsprachigen Kulturwissenschaften. In: Eggers, Maureen Maisha [Hrsg.]: Mythen Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: Unrast-Verlag, 2005, hier: S. 427-443.

Kahn-Harris, Keith: Extreme Metal. Music and Culture on the Edge. Oxford; New York: Berg, 2007.

Keazor, Henry; Wübbena, Thorsten: Video thrills the Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen. 3. erw. und akt. Aufl. Bielefeld: Transcript, 2011.

Kinder, Marsha: Music Video and the Spectator. Television, Ideology and Dream. In: Film Quarterly, 38:1, Berkeley: University of California Press, 1984, hier: S. 2-15.

Kosic, Tomislava: Heavy Metal als kulturelles System nach der Dichten Beschreibung von Clifford Geertz. In: Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert [Hrsg.]: Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit Verlag, 2011, hier: S. 109-124.

Leibetseder, Doris: Queere Tracks. Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik. Bielefeld: Transcript, 2010.

LeVine, Mark: Headbanging Against Repressive Regimes. Heavy Metal in Middle East, North Africa, Southeast Asia and China. Copenhagen: Freemuse, 2009.

London, Barbara: Looking at Music. In: Keazor, Henry; Wübbena Thorsten [Hrsg.]: Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video. Bielefeld: Transcript, 2010, hier: S. 59-65.

Mercer, Kobena: Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies. New York: Routledge, 1994.

Moritz, William: Der Traum von der Farbmusik. In: Bódy, Veruschka; Weibel, Peter [Hrsg.]: Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Köln: DuMont, 1987, hier: S.17-52.

Moss, Kirby: The Color of Class. Poor Whites and the Paradox of Privilege. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert: Einleitung. In: Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert [Hrsg.]: Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit Verlag, 2011, hier: S. 9-21.

Neumann-Braun, Klaus; Mikos, Lothar: Videoclips und Musikfernsehen. Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur. Berlin: Vistas, 2006.

Peaverini, Paolo: The Aesthetics of Music Videos. An Open Debate. In: Keazor, Henry; Wübbena Thorsten [Hrsg.]: Rewind, Play, Fast Forward. The Past, Present and Future of the Music Video. Bielefeld: Transcript, 2010, hier: S. 136-153.

Preußner, Eberhard: Neue Ton-Bild-Versuche. In: Melos, 11, 1931, hier: o.S.

Railton, Diane; Watson, Paul: Music Video and the Politics of Representation. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Roccor, Bettina: Heavy Metal. Die Bands. Die Fans. Die Gegner. München: C.H. Beck, 1998.

Schoch, Christina: Dancing Queen & Ghetto Rapper. Die massenmediale Konstruktion des ‚Anderen‘. Herbolzheim: Centaurus Verlag, 2006.

Schmidt, Axel; Neumann-Braun, Klaus; Autenrieth, Ulla: Viva MTV! Reloaded. Baden-Baden: Nomos, 2009.

Sontag, Susan: Notes on Camp. In: Cleto, Fabio [Hrsg.]: Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999, hier: S. 53-65.

Tiongson Jr, Antonio T.: Claiming Hip Hop. Authenticity Debates, Filipino DJs, and Contemporary U.S. Racial Formations. In: Japtok, Martin; Jenkins, Jerry Rafiki [Hrsg.]: Authentic Blackness. 'Real' Blackness. Essays on the Meaning of Blackness in Literature and Culture. New York [u.a.]: Peter Lang, 2011, hier: S. 85-99.

Turim, Maureen: Art/Music/Video.com. In: Beebe, Roger; Middleton, Jason [Hrsg.]: Medium Cool. Music Video from Soundies to Cellphones. Durham, NC [u.a.]: Duke University Press, 2007, hier: S. 83-110.

Vernallis, Carol: Experiencing Music Video. Aesthetics and Cultural Context. New York: Columbia University Press, 2004.

Verne, Markus: Heavy Conditions. Power Metal in Madagascar. In: Fellezs, Kevin; Brown, Andy R.: Heavy Metal Generations. Oxford, U.K.: Inter-Disciplinary Press, 2012, hier: S. 37-47.

Verne, Markus: Die Grenzen des Kontextualismus. Madagassischer Heavy Metal, „satanische“ Ästhetik und die ethnologische Erforschung populärer Musik. In: Zeitschrift der Ethnologie, 137, 2012, hier: S. 187-206.

Vogelsang, Waldemar: Inszenierungs- und Erlebnisformen von jugendlichen Black Metal-Fans. In: Willems, Herbert; Jurga, Martin [Hrsg.]: Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 1998, hier: S. 163-175.

Walser, Robert: Running With The Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Hanover; London: University Press of New England, 1993.

Walser, Robert: Forging Masculinity. Heavy-Metal Sounds and Images of Gender. In: Kearney, Mary Celeste: The Gender and the Media Reader. New York [u.a.]: Routledge, 2012, hier: S. 559-578.

Weber, Armin: Saisonstart. Sevendust. In: Metal Hammer. November, 2003.

Weibel, Peter: Von der visuellen Musik zum Musikvideo. In: Bódy, Veruschka; Weibel, Peter [Hrsg.]: Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo. Köln: DuMont, 1987, hier: S. 53-163.

Weinstein, Deena: Heavy Metal. The Music and Its Culture. Cambridge, Mass.: DaCapo Press, 2000.

Wulff, Hans: The Cult of Personality. Authentisch simulierte Rockvideos. In: Neumann-Braun, Klaus [Hrsg.]: Viva MTV! Popmusik im Fernsehen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.

Zuch, Rainer: The Art of Dying. Zu einigen Strukturelementen in der Metal-Ästhetik, vornehmlich in der Covergestaltung. In: Nohr, Rolf; Schwaab, Herbert [Hrsg.]: Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit Verlag, 2011, hier: S. 71-86.

5.2. Online-Quellen

Bramucci, Steve: Meet South Africa's First All-Black, Black Metal Band. In: Uproxx, 2017, URL: <http://uproxx.com/life/soweto-death-metal/> [Zugriff: 25.06.2017].

Faulhaber, Daniel: Zeal & Ardor. Was zum Teufel ist das. In: DieZeit-Online, 2017, URL: <http://www.zeit.de/2017/08/zeal-ardor-black-metal-manuel-gagneux-basel-europatournee> [Zugriff: 25.06.2017].

Godla, Frank: 10 African Americans Slaying In Metal Today. In: Metal Injection, 2016, URL: <http://www.metalinjection.net/lists/10-african-americans-slaying-in-metal-today>. [Zugriff: 27.10.2016].

Hoffmann, Daria: Review Zeal & Ardor. In: Stormbringer, 2017, URL: <https://www.stormbringer.at/reviews/13651/zeal-und-ardor-devil-is-fine.html> [Zugriff: 25.06.2017].

Lawson, Dom: Band Bio, 2013, URL: <http://www.skindred.net/bio> [Zugriff: 09.05.17].

Hellfest-Homepage: <http://www.hellfest.fr/en/the-festival/> [Zugriff: 13.04.2017].

Kennelty, Greg: Oceano is relentless on its new song, ‘The Great Tribulation’, in: Metalinjection, 2017, URL: <http://www.metalinjection.net/av/new-music/oceano-is-relentless-on-its-new-song-the-great-tribulation> [Zugriff 07.06.2017].

Metal-Archives, URL: <https://www.metal-archives.com/> [Zugriff: 28.05.17].

Metal-Archives, Indonesien, URL: <https://www.metal-archives.com/lists/ID> [Zugriff: 28.05.17].

Metal-Archives, Iran, URL: <https://www.metal-archives.com/lists/IR> [Zugriff: 28.05.17].

Metal-Archives, United States of America, URL: <https://www.metal-archives.com/lists/US> [Zugriff: 28.05.17].

Schachinger, Christian: Zeal & Ardor. Das Teifikind als Duracellhase. In: DerStandard.at, 2017, URL: <http://derstandard.at/2000053414052/Zeal-Ardor-Das-Teifikind-als-Duracellhase>. [Zugriff: 25.06.17]

5.3. Filmographie/Musikvideos

Amaranthe – Amaranthine. Regie: Patric Ullaeus, SWE, 2011, URL: https://www.youtube.com/watch?v=D8lV1To_fU.

Amon Amarth – Guardians of Asgaard. Regie: Dariusz Szermanowicz, Pawel Krawczyk, POL, 2009.

Arch Enemy – The Eagle Flies Alone. Regie: Patric Ullaeus, SWE, 2017, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mjF1rmSV1dM>.

Blair Witch Project. The Blair Witch Project. Regie: Daniel Myrick, Eduardo Sanchez, USA 1999.

Breakaway. Regie: Bruce Conner, USA, 1967.

Body Count – No Lives Matter. Regie: Nasar Abich Jr., USA, 2017, URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=hlk7o5T56iw>.

Bullet For My Valentine – Hearts Burst Into Fire. Regie: Max Nichols, GB, 2008.

Bullet For My Valentine – Waking the Demon. Regie: Max Nichols, GB, 2008.

Carrie. Regie: Brian De Palma, USA, 1976.

Callejon – Ich lehne leidenschaftlich ab. Regie: Bastian Sobtzick, GER, 2015 URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=74ZzRZx0Acw>.

Cosmic Ray. Regie: Bruce Conner, USA, 1960.

Easy Rider. Regie: Dennis Hopper, USA, 1969.

Entr'acte. Regie: René Clair, FR, 1924.

Evanescence – Everybody's Fool. Regie: Philipp Stölzl, USA, 2004.

Fatboy Slim – Praise You. Regie: Spike Jonze und Roman Coppola, UK, 1999.

Five Finger Death Punch – Remember Everything. Regie: Emile Levisetti, USA, 2012.

Five Finger Death Punch – Wrong Side of Heaven. Regie: Nick Peterson, USA, 2014.

Global Metal. Regie: Sam Dunn; Scot McFadyen, CDN, 2008.

Heavy Metal in Baghdad. Regie: Surooshi Alvi; Eddy Moretti, USA/CAN, 2008.

Heavy Metal. Regie: Gerald Potterton, USA/CAN, 1981.

In der Nacht. Regie: Walther Ruttmann, DE, 1931.

Iron Maiden – The Number of the Beast. Regie: David Mallet, GB, 1982.

Katatonia – Day & Then the Shade. Regie: Lasse Hoile, DK, 2009.

Killswitch Engage – Rose of Sharyn. Regie: Lex Halaby, USA, 2004, URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=PgMsACFMIq8>.

Korn – Blind. Regie: McG (= Joseph McGinty Nichol), USA, 1995.

Korn – Let the Guilt Go. Regie: Nathan Cox, USA, 2010.

Korn – Right Now. Regie: Nathan Cox, USA, 2003.

Korn – Thoughtless. Regie: The Hughes Brothers, USA, 2002, URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=xVPvzX-AeSM>.

Living Colour – Type. Regie: Unbekannt, USA, 1990, URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=1HbF3EAt3ck>.

Lichtspiel Opus I. Regie: Walther Ruttmann, DE, 1921.

Lordi – Hard Rock Hallelujah. Regie: Pete Riski, GER, 2006.

Machine Head – Davidian. Regie: Sheila Rene, USA, 1994.

Machine Head – Seasons Wither. Regie: Shawn Sparks, USA, 2005.

Machine Head – The Blood, The Sweat, The Tears. Regie: Robert Flynn, USA, 2003.

Magical Mytery Tour. Regie: Bernhard Knowles, The Beatles, GB, 1967.

Manegram – Odin Owns Ye All. Regie: Richard Martos, Jose P., SWE, 2015.

Manowar – Warriors of the World United. USA, 2002, URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=6POUitQf8v8>.

Marilyn Manson – The Dope Show. Regie: Paul Hunter, Marilyn Manson. USA, 1999, URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=5R682M3ZEyk>.

Metal Evolution. Episode 3. Regie: Sam Dunn, CAN, 2011.

Metallica – Confusion. Regie: Claire Marie Vogel, USA, 2016

Metallica – Halo On Fire. Regie: Herring&Herring (= Dimitri Scheblanov und Jesper Carlsen), USA, 2016, URL: https://www.youtube.com/watch?v=WbxH5S9_A3M.

Metallica – One. Regie: Bill Pope und Michael Salomon, USA, 1989.

Metallica – Sad But True. Regie: Wayne Isham, USA, 1992.

Metallica – The Day That Never Comes. Regie: Peter Hjors und Thomas Vinterberg, USA, 2008.

Metallica – Turn The Page. Regie: Jonas Akerlund, USA, 1998.

Metallica – Wherever I May Roam. Regie: Wayne Isham, USA, 1992.

Midnight Cowboy. Regie: John Schlesinger, USA, 1969.

Nightwish – Wish I Had An Angel. Regie: Uwe Boll, FIN, 2004.

Nine Inch Nails – Closer. Regie: Mark Romanek, USA, 1994.

Nine Inch Nails – Only. Regie: David Fincher, USA, 2005.

Opeth – Era. Regie: Markus Hofko, GER, 2017.

Opus IV. Regie: Walther Ruttmann, DE, 1925.

Roadie. Regie: Alan Rudolph, USA, 1980.

Sabaton – Screaming Eagles. Regie: Nicholas Dackard, SWE, 2011.

Sabaton – To Hell and Back. Regie: Owe Lingvall, SWE, 2014.

Scorpio Rising. Regie: Kenneth Anger, USA, 1963.

Sepultura – Roots Bloody Roots. Regie: Thomas Mignone, USA, 1996, URL:
https://www.youtube.com/watch?v=F_6IjeprfEs.

Sevendust – Black. Regie: Mark Haefeli, USA, 1997, URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=yLqCcckTXj4>.

Sevendust – Not Today. Regie: Mike Lowther, USA, 2015.

Sevendust – Waffle. Regie: Marcos Siega, USA, 1999.

Skindred – The Kids Are Right Now. Regie: Dan Sturgess, UK, 2014, URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=UG04lf-3WmU>.

Skindred – Nobody. Regie: Wendy Morgan, UK, 2005, URL: <https://vimeo.com/18245750>.

Slayer – Eyes of the Insane. Regie: Tony Petrossian, USA, 2009.

Slayer – Pride In Prejudice. Regie: BJ McDonnell, USA, 2016.

Slayer – Repentless. Regie: BJ McDonnell, USA, 2015.

Slayer – You Against You. Regie: BJ McDonnell, USA, 2016.

Slipknot – Surfacing. Regie: Thomas Mignone, USA, 1999, URL:
https://www.youtube.com/watch?v=OPy_kou_Inw.

Space Oddity – David Bowie. Regie: Mick Rock, USA, 1972.

The Blues Brothers. Regie: John Landis, USA, 1980.

The Idolmaker. Regie: Taylor Hackford, USA, 1980.

The Man Who Fell To Earth. Regie: Nicolas Roeg, GB, 1976.

The Smashing Pumpkins – 1979. Regie: Jonathan Dayton und Valerie Faris, USA, 1996.

The Strange World of Coffin Joe. Regie: José Mojica Marins, BRA, 1968.

Tool – Schism. Regie: Adam Jones, USA, 2001.

Tool – Vicarious. Regie: Adam Jones, USA, 2007.

Welcome To Our Neighborhood. Regie: Thomas Mignone, USA, 1999.

Zeal & Ardor – Devil Is Fine. Regie: Samuel Morris, CH, 2016, URL:
<https://www.youtube.com/watch?v=jlGBer0VoF8>.

6. Anhang

Songtext: Arch Enemy – The Eagle Flies Alone

When I was born the seed was sown

I will not obey, my life is my own

Battle rose, which do enslave me

Exposed lies that enrage me

I don't believe in heaven, I don't believe in hell

Never joined the herd, could not adjust well

Slave and master, it's not for me

I chose my own path, set myself free

I, I go my own way

I swim against the stream

Forever I will fight the powers that be

I, I go my own way

I swim against the stream

Forever I will fight the powers that be

The eagle flies alone

I, I go my own way

I swim against the stream

Forever I will fight the powers that be

I, I go my own way

I swim against the stream

Forever I will fight the powers that be

The eagle flies alone

Alone!

I, I go my own way

I swim against the stream

Forever I will fight the powers that be

I, I go my own way

I swim against the stream

Forever I will fight the powers that be

The eagle flies alone

© Arch Enemy, 2017

Reject the system that dictates the norm

This world is full of lies and deceit

I ask my own betrayal, cut so deep

Suffered defeat only to rise again

Songtext: Body Count – No Lives Matter

[Ice-T:]

It's unfortunate that we even have to say 'Black Lives Matter', I mean, if you go through history nobody ever gave a fuck. I mean, you can kill black people in the street, nobody goes to jail, nobody goes to prison. But when I say 'Black Lives Matter' and you say 'All Lives Matter', that's like if I was to say 'Gay Lives Matter' and you say 'All Lives Matter'. If I said, 'Women's Lives Matter' and you say 'All Lives Matter', you're diluting what I'm saying. You're diluting the issue. The issue isn't about everybody. It's about black lives, at the moment

But the truth of the matter is... they don't really give a fuck about anybody, if you break this shit all the way down to the low fucking dirty-ass truth

We say that 'Black Lives Matter'

Well truthfully they really never have

No one ever really gave a fuck

Just read your bullshit history books

But honestly it ain't just black

It's yellow, it's brown, it's red

It's anyone who ain't got cash

Poor whites that they call trash

They can't fuck with us

Once they realise we're all on the same side

They can't split us up

And let them prosper off the divide

They can't fuck with us

Once they realise we're all on the same side

They can't split us up

And let them prosper off the divide

Don't fall for the bait and switch

Racism is real, but not it

They fuck whoever can't fight back

But now we gotta change all that

The people have had enough

Right now, it's them against us

This shit is ugly to the core

When it comes to the poor

No lives matter

America's always been

A place that judge my skin

And racism is real as fuck

Ain't no way to play that off

And in the eyes of the law

Black skin has always stood for poor

This is basic shit

They know who they fucking with

They can't fuck with us

Once they realise we're all on the same side

They can't split us up

And let them prosper off the divide

They can't fuck with us

Once they realise we're all on the same side

They can't split us up

And let them prosper off the divide

Don't fall for the bait and switch

Racism is real, but not it

They fuck whoever can't fight back

But now we gotta change all that

The people have had enough

Right now, it's them against us

This shit is ugly to the core

When it comes to the poor

No lives matter

[Ice-T:]

You never see them pulling rich people out of their cars in their neighbourhoods, because they know they got lawyers. They know they'll sue their ass. They can tell who to fuck with. Unfortunately, black or brown skin has always meant poor. They're profiling you kid. They know you can't fight back. But we about to

(Listen to me. This shit is deeper than racism)

Don't fall for the bait and switch

Racism is real, but not it

They fuck whoever can't fight back

But now we gotta change all that

The people have had enough

Right now, it's them against us

This shit is ugly to the core

When it comes to the poor

No lives matter

This shit is ugly to the core

When it comes to the poor

No lives matter

This shit is ugly to the core

When it comes to the poor

No lives matter

© Body Count, 2017

Songtext: Callejon – Ich
Lehne Leidenschaftlich Ab

Die Masse hetzt, der Mob greift an!

Feindbild - Dogma - Untergang!

Größer, dicker, satter, fetter

Mehr von allem, ja, das ist immer besser

Doch dafür bezahlen? Nein das muss nicht sein!

Nachhaltigkeit interessiert kein Schwein!

Eure Meinung kauft ihr euch zum Dumpingpreis

Billig! Billig!

Woher es kommt ist doch egal

Es liegt dort so schön im Regal

Ich lehne leidenschaftlich ab! Ab! Ab!

Mit Hass!

Ich lehne leidenschaftlich ab!

Die Masse hetzt, der Mob greift an!

Feindbild - Dogma - Untergang!

Zieht euch besser jetzt warm an

Der Mob greift an!

Anonym im Internet

Böse, dreist, dumm und schlecht

Gutmensch-Terror-Philosophie

Fick dich tausendfach ins Knie!

Three - Two - One

"Finish Him!"

Vor Prada campt der Penner

Und fragt den Zähler nach dem Nenner

Almosen reichen nicht

Ablass von Allem ist nicht was du bekommst

Ich lehne leidenschaftlich ab! Ab! Ab!

Mit Hass!

Ich lehne leidenschaftlich ab!

Die Masse hetzt, der Mob greift an!

Feindbild - Dogma - Untergang!

Zieht euch besser jetzt warm an

Der Mob greift an!

Die Masse hetzt, der Mob greift an!

Feindbild - Dogma - Untergang!

Zieht euch besser jetzt warm an

Der Mob greift an!

© Callejon, 2015

Songtext: Killswitch Engage –
Rose of Sharyn

Numb and broken, here I stand alone
Wondering what were the last words I said
to you
Hoping, praying that I'll find a way to turn
back time
Can I turn back time?

What would I give to behold
The smile, the face of love?
You never left me
The rising sun will always speak your
name

Numb and broken, here I stand alone
Wondering what were the last words I said
to you
It won't be long, we'll meet again

What would I give to behold
The smile, the face of love?
You never left me
The rising sun will always speak your
name

It won't be long, we'll meet again
Your memory is never passing
It won't be long, we'll meet again
My love for you is everlasting

I mourn for those who never knew you [x2]

It won't be long, we'll meet again

Your memory is never passing
It won't be long, we'll meet again
My love for you is everlasting

© Killswitch Engage, 2004

Songtext: Korn – Thoughtless

Thumbing through the pages of my
fantasies

Pushing all my mercy down, down, down
I want to see you try to take a swing at me,
come on
Gonna put you on the ground, ground,
ground

Why are you trying to make fun of me?
You think it's funny
What the fuck you think it's doing to me?
You take your turn lashing out at me
I want you crying when you're dirty in the
front of me

All, all my hate cannot be bound
(Hate cannot be bound)
I will not be drowned
(I will not be drowned)
By your thoughtless scheming

So you can try to tear me down?
(Try to tear me down)
Beat me to the ground
(Beat me to the ground)

I will see you screaming
Thumbing through the pages of my
fantasies
I'm above you, smiling as you, drown,
drown, drown
I wanna kill and rape you the way you
raped me

And I'll pull the trigger and you're down,
down, down

Why are you trying to make fun of me?
You think it's funny
What the fuck you think it's doing to me?
You take your turn lashing out at me
I want you crying, when you're dirty in the
front of me

All, all my hate cannot be bound
(Hate cannot be bound)
I will not be drowned
(I will not be drowned)

By your thoughtless scheming
So you can try to tear me down
(Try to tear me down)
Beat me to the ground
(Beat me to the ground)
I will see you screaming
All my friends are gone
They died
(Gonna take you down)
They all screamed and cried
(Gonna take you down)

I never forget
Never forget
I can't get no where
I never forget
Never forget
(Gonna take you down)

I can't get
I never forget

Never forget
I can't get no where
I never forget
Never forget

(Gonna take you down)
I can't get
I never forget
Never forget
I can't get no where
I never forget
Never forget
(Gonna take you down)
I can't get
I never forget
Never forget
I can't get no where
I never forget
Never forget
I can't get
All, all my hate cannot be bound
(Hate cannot be bound)
I will not be drowned
(I will not be drowned)
By your thoughtless scheming
So you can try to tear me down
(Try to tear me down)
Beat me to the ground
(Beat me to the ground)
I will see you screaming
All, all my hate cannot be bound

(Hate cannot be bound)
I will not be drowned
(I will not be drowned)
By your thoughtless scheming
So you can try to tear me down
(Try to tear me down)
Beat me to the ground
(Beat me to the ground)
I will see you screaming

© Korn, 2002

Songtext: Living Colour – Type

Stereotype

Monotype

Blood type

Are you my type?

Minimalism

Abstract expressionism

Postmodernism

Is it?

We are the children of concrete and steel

This is the place where the truth is
concealed

This is the time when the lie is revealed

Everything is possible, but nothing is real

Corporate religion

Televangahypnotism

Suffer till you die

For the sweet-bye-and-bye

Science and technology, the new
mythology

Look deep inside

Empty

We are the children of concrete and steel

This is the place where the truth is
concealed

This is the time when the lie is revealed

Everything is possible, but nothing is real

Everything that goes around

Comes around

Hypothetical

Theoretical

Circumstantial evidence

Irrelevance

Don't think twice

Just roll the dice

Pay the price

Snake eyes

We are the children of concrete and steel

This is the place where the truth is
concealed

This is the time when the lie is revealed

Everything is possible, but nothing is real

We are the children of concrete and steel

This is the place where your fate has been
sealed

This is the time when your life is revealed

Everything is possible, but nothing is real

Everything that goes around

Comes around...

© Living Color, 1990

**Songtext: Manowar – Warriors
of the World**

Here our soldiers stand from all around the
world

Waiting in a line to hear the battle cry

All are gathered here, victory is near

The sound will fill the hall, bringing power
to us all

We alone are fighting for metal that is true

We own the right to live the fight, we're
here for all of you

Now swear the blood upon your steel will
never dry

Stand and fight together beneath the battle
sky

Brothers everywhere - raise your hands
into the air

We're warriors, warriors of the world

Like thunder from the sky - sworn to fight
and die

We're warriors, warriors of the world

Many stand against us, but they will never
win

We said we would return and here we are
again

To bring them all destruction, suffering
and pain

We are the hammer of the gods, we are
thunder, wind and rain.

There they wait in fear with swords in
feeble hands

With dreams to be a king, first one should
be a man

I call about and charge them all with a life
that is a lie

And in their final hour they shall confess
before they die

If I should fall in battle, my brothers who
fight by my side

Gather my horse and weapons, tell my
family how I died

Until then I will be strong, I will fight for
all that is real

All who stand in my way will die by steel

Brothers everywhere - raise your hands
into the air

We're warriors, warriors of the world

© Manowar, 2002

**Songtext: Marilyn Manson – The
Dope Show**

The drugs they say make us feel so hollow
We love in vain narcissistic and so shallow
The cops and queers to swim you have to
swallow
Hate today, no love for tomorrow

We're all stars now in the dope show
We're all stars now in the dope show

[Chorus:]

There's a lot of pretty, pretty ones
That want to get you high
But all the pretty, pretty ones
Will leave you low and blow your mind

We're all stars now in the dope show
We're all stars now in the dope show

They love you when you're on all the
covers
When you're not then they love another

The drugs they say are made in California
We love your face
We'd really like to sell you
The cops and queers make good-looking
models
I hate today
Who will I wake up with tomorrow?

They love you when you're on all the
covers
When you're not then they love another

They'll blow your mind

We're all stars now in the dope show (2x)

© Marilyn Manson, 1999

Songtext: Sepultura –

Ratamahatta

Biboca [Spelunke / Bumslokal ugs.]

Garagem [Garage]

Favela

Fubanga [Ganove]

Maloca [Baracke]

Bocada [Ghetto]

Maloca

Bocada

Fubanga

Favela

Garagem

Biboca, porra [Scheiße!]

Ze Do Caixao

Zumbi [Zombie]

Lampiao

Hello uptown

Hello downtown

Hello midtown

Hello trenchtown

Ratamahatta

Hello uptown

Hello downtown

Hello midtown

Hello trenchtown

Ratamahatta

© Sepultura, 1996

Songtext: Sevendust – Black

Voices call, they call out my name, (my name, my name)

They say I'm different well I'm not the same (the same)

You say you want

To be like me (like me, like me)

Well boy let me tell you,

You didn't know what I've seen.

They say the devil

Lives in my soul

(my soul, my soul)

I promise not to let him

Take control

I'm minding

My own business.

I ain't doing

Nothing wrong

I ain't doing

Nothing wrong.

Shadows follow

So close behind me

I look in the mirror

I don't like what I see.

Oh God, Can't you help me

Get out of here?

(here, here)

I feel like I'm living

Deep in hell.

I'm minding

My own business

I ain't doing

Nothing wrong

(Black)

I'm minding

My own business

I ain't doing

Nothing wrong

I'm minding,

I'm minding my own.

I ain't doing

Nothing wrong

I ain't doing

Nothing wrong

© Sevendust, 1997

**Songtext: Skindred – The Kids
Are Right Now**

Black child, born Jamaica
Crossed the ocean on a wind-ward sailboat
Twisted guitar he's a got an' a gangster
Rude boy from the trench-town streets

And he knows, he knows he's gonna have
it all
He's standin' like he's 10 feet tall

He knows he's gonna have it all
The streets, the rise, the fall
Loud music, salvation
And the kids are right now
Loud music's my salvation
And the kids are right now

White child, raised in Brixton
Born again through the radio sound
And lot of tape and a lot of distortion
Studies and he makes the sound

And he knows, he knows he's gonna have
it all
He's standin' like he's 10 feet tall

He knows he's gonna have it all
The streets, the rise, the fall
Loud music salvation
And the kids are right now
Loud music's my salvation
And the kids are right now

Loud music's salvation
And the kids are right now
Loud music's my salvation
And the kids are right now
Loud music's my salvation
And the kids are right now
Dey're right now

Black child, born Jamaica
Crossed the ocean on a wind-ward sailboat
Twisted guitar he's a got an' a gangster
Rude boy from the trench-town streets

And he knows, he knows he's gonna have
it all
He's standin' like he's 10 feet tall
He knows he's gonna have it all
The streets, the rise, the fall
Loud music salvation
And the kids are right now
Loud music's my salvation
And the kids are right now
Loud music's my salvation
And the kids are right now
Loud music's my salvation
And the kids are right now

Pass it on, pass it on, pass it on, we're
passing

© Skindred, 2014'

Songtext: Skindred – Nobody

My sound we come to take over
MC you better look over your shoulder
Yeah you know we on and on, oh well now
Nuff ah dem have come an dem ah try dog
we out
Born down pill we are the ruffneck scouts
Music we make to make the crowd jump
up
Crowd get hyped explode and erupt
Blend up the ragga metal punk hip-hop
Unity sound killer groove non-stop
In ah fe dis pit only the strong will survive
Strength and power ago keep dem alive
My sound we come to take over
MC you better look over your shoulder
Yeah you know we on and on, oh well now
Skindred we in ah you area
Bring the raucous you know we superior
Yeah you know we on and on
Nobody gets out of dis ya pit alive
Nobody, nobody gets out alive
Nobody gets out of dis ya pit alive
Nobody, nobody gets out alive
Nobody gets out of dis ya pit alive
Come follow me when I'm going just as
I'm someone tha' wouldn't betray ya
Nobody gets out of dis ya pit alive

Nobody, nobody gets out alive
Nobody gets out of dis ya pit alive
Nobody, nobody gets out alive!
Nobody gets out of dis ya pit alive
Nobody, nobody gets out alive!
Some of dem have come and them have try
flex with dis
Show dem the ragga punk power, watch
dem head twist
Sting like a scorpion buzz like an e
Full force of fist it ago drop plenty!
This is what we want and you have got to
know
If you think you're hard star, come and
have a go
My sound we come to take over
Mc you better look over your shoulder
Yeah you know we on and on
Nobody gets out of dis ya pit alive
Nobody, nobody gets out alive
Nobody gets out of dis ya pit alive
Nobody, nobody gets out alive
Nobody gets out of dis ya pit alive
Come follow me when I'm goin' just
As someone just jump and land and
Nobody gets out of dis ya pit alive

© Skindred, 2005

Songtext: Slipknot – Surfacing

Fuck you all

Running out of ways to run

I can't see, I can't be

Over and over and under my skin

All this attention is doing me in

Fuck it all! Fuck this world!

Fuck everything that you stand for!

Don't belong! Don't exist!

Don't give a shit! Don't ever judge me!

Picking through the parts exposed

Taking shape, taking shag

Over and over and under my skin

All this momentum is doing me in

Fuck it all! Fuck this world!

Fuck everything that you stand for!

Don't belong! Don't exist!

Don't give a shit! Don't ever judge me!

And don't you fuckin' judge me

You got all my love, livin' in your own
hate

Drippin' hole man, hard step, no fate

Show you nothin', but I ain't holdin' back

Every damn word I say is a sneak attack

When I get my hands on you

Ain't a fuckin' thing you can do

Get this 'cause you're never gonna get me

I am the very disease you pretend to be

I am the push that makes you move

I am the push that makes you move

I am the push that makes you move

I am the push that makes you move

Fuck it all! Fuck this world!

Fuck everything that you stand for!

Don't belong! Don't exist!

Don't give a shit! Don't ever judge me!

Fuck it all! Fuck this world!

Fuck everything that you stand for!

Don't belong! Don't exist!

Don't give a shit! Don't ever judge me!

Fuck!

© Slipknot, 1999

Songtext: Zeal & Ardor – Devil Is

Fine

little one better heed my warning

devil is fine

he come i early morning

devil is fine

he go by many names

devil is fine

we gonna go home to the flames

devil is fine

he gon forgive my sin

devil is fine

he promise many things

devil is fine

i can't do him no wrong

devil is fine

i see him before long

nobody gon show you the way now

nobody gon hold your hand no

nobody gon show you the way now

devil is fine

nobody gon show you the way now

nobody gon hold your hand no

nobody gon lead you the way now

devil is fine

devil is fine

devil is fine

little one better fins your way now

devil is fine

little one better find your way out

devil is kind

little one better run for your life

devil is fine

little one where you going with that knife?

devil is kind

nobody gon show you the way now

nobody gon hold your hand no

nobody gon show you the way now

devil is fine

nobody gon let you go no

nobody gon hold your hand no

nobody gon lead you the way now

devil is fine

devil is fine

devil is fine

little one better fins your way now

devil is fine

little one better find your way out

devil is kind

little one better run for your life

devil is fine

little one where you going with that knife?

devil is kind

little one gotta heed my warning

devil kind

he come in early morning

devil is fine

© Zeal&Ardor, 2016

Zusammenfassung (deutsch)

Abstract

Diese Arbeit mit dem Titel „*Black Metal – Über die Darstellung von People-of-Color in Musikvideos des Metal*“ beschäftigt sich in erster Linie mit der Visualisierung von vorwiegend nicht-*weißen* Musiker*innen des Genres Metal anhand deren veröffentlichten Musikvideos. Dieses ist mehr als andere audio-visuelle Medien dieser Zeit durch seinen alltäglich gewordenen Konsum im Bezug auf seine Repräsentationspolitik prägend. Da Videoclips jedoch in ihrem jeweiligen sozio-kulturellen Kontext rezipiert und in gewisser Weise reproduziert werden, ist ein zentrales Anliegen dieser Arbeit, eine zeitgenössische Soziologie der Metalheads zu bewerkstelligen.

Einleitend wird das Musikvideo in seinen zwei Perspektiven – zum einen als Kunstwerk und zum anderen als Verkaufsvehikel der Musik – betrachtet, um im Anschluss daraus einen endgültigen Definitionsversuch zu unternehmen und seine kulturelle Bedeutung auszuweisen. Um die repräsentationspolitische Logik der Musikvideos darlegen zu können, beschäftigt sich diese Arbeit zunächst mit seiner Funktion und Ästhetik, die dieses Medium innerhalb des Metal-Diskurses innehat. Im Zuge dieser ersten genaueren Untersuchung, die mittels Musikvideoanalyse ausgewählter Beispiele bestimmte ästhetische Strategien im Metal darlegt, wird die Performativität sowohl der Blackness als auch der Metalheads betrachtet. Dabei sind drei unterschiedliche Strategien in der Verhandlung der Blackness im Metal auszumachen, die sie ausstellen, verneinen oder mit dem Metal-Image verbinden.

Im zweiten Teil dieser Arbeit wird, aufbauend auf dieser ersten medientheoretischen Perspektive, Metal zunächst musikwissenschaftlich verortet, wobei mit Elflein und Walser an dieser Stelle auf die Nähe des Blues und damit auf die Vereinnahmung einer *schwarzen* Kulturpraktik hingewiesen wird. Ein Hauptanliegen dieser Arbeit ist die soziologische Bestimmung dieser Subkultur und eine wissenschaftliche Aktualisierung bereits etablierter Forschung. Fachliteratur von Weinstein und Walser, sowie Roccor und Diaz-Bone dienen dabei als Referenzwerke, deren soziologische Analysen auf ihre Aktualität untersucht und erweitert werden. Hauptziel dieser Arbeit ist es, die Evolution des zu Beginn als *weiß* postulierten Metal hin zu einem sehr heterogen-pluralistischen Musikgenre aufzuzeigen. Evident wird diese Entwicklung in der genauen Betrachtung einiger Videoclips und deren Einbettung innerhalb der Szene.

Abstract in English

Entitled “*Black Metal – The Visualization of People-of-Color in Metal Music Videos*”, this thesis explores the display of mainly non-*white* metal musicians in their released music videos. More than other media of this time, the music video has due to its everyday consumption, become an important transmitter of its politics of representation. Given the fact that video clips are cited and in some way reproduced in their specific socio-cultural context, one main goal of this thesis is to accomplish a contemporary sociology.

As an introduction, music videos will be analyzed with regards to their two perspectives – on the one hand as a piece of art and on the other as a promotional tool for the musician or band – in order to approach a definition and to prove their cultural significance. To argue the politics of representation’s logic behind chosen music videos, this master thesis takes a look at the music video’s function and aesthetic within the discourse of metal scene. As a result of this first precise survey that will show specific aesthetic strategies in metal by analyzing particular music videos, a closer examination of performativity of Blackness as well as Metalheads will be conducted. By doing so, three different strategies of Blackness’ negotiation can be identified which either display, neglect or relate it to the metal image.

In the second part of this thesis, following the results of the theoretical analysis, metal is located in its context of musical science, which reveals its original connection to blues and its appropriation of a *black* cultural practice. One main focus is the sociological determination of the metal subculture and an academic actualization of existing research. Research papers by Weinstein and Walser as well as Roccor and Diaz-Bone are used as reference materials which are investigated and extended. The main aim of this master thesis is to examine the evolution of the, at first sight prevalently *white*, metal to a reveal a very heterogenic and pluralistic musical genre. An analysis of selected video clips and their embedding within the scene will exemplify this development.