

SEBASTIAN BERNDT

**„DEIN FUSS WIRD BADEN IM BLUT“**

**Metal als Phänomen der Überschreitung und ganzheitliche Auseinandersetzung mit dem Bösen**

Sebastian Berndt, geb. 1979, Dr. theol., Metalfan seit 1998, katholischer Blogger seit 2009, verheiratet, fünf Kinder. 1999–2005 Studium der katholischen Theologie in Erfurt und Freiburg i. Br.; 2005–2009 Dissertation zum Thema „Metal und Christentum“, mit dieser Arbeit im Fach Moraltheologie 2010 von der katholisch-theologischen Fakultät in Erfurt promoviert, 2010–2012 Referent für Glaubensinformation und Online-Beratung (Internetseelsorge) der Katholischen Arbeitsstelle für missionarische Pastoral der Deutschen Bischofskonferenz (KAMP).

Die im Folgenden in einigen Kernelementen vorgestellte Dissertation entsprang einer persönlichen Motivation und fand sich bei ihrer Veröffentlichung überraschender Weise im Kontext eines neuen Interesses am Metal wieder. Gesellschaftlich werden vor allem die Festivals (insbesondere das Wacken Open Air) wahrgenommen und von verschiedener Seite aus beleuchtet, wissenschaftlich ist nach zwanzig Jahren der einander zum Teil sogar unbekanntem „Einzelkämpfer“ in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen nun so etwas wie ein interdisziplinärer Diskurs über Metal in Gang gekommen, der sich in einer zunehmenden Zahl von Tagungen, die sich mit Metal beschäftigen, ausdrückt.

## **1 Musik**

### ***1.1 Komplexität***

Ein Kommilitone, der zuvor Musik studiert hatte und längere Zeit im Bereich der klassischen Musik tätig war, erzählte mir eines Tages, er hätte sich gerade eine weitere Aufnahme von Bachs H-Moll-Messe gekauft, auf der er Elemente der Komposition entdeckte, die ihm in den früheren Aufnahmen gleichermaßen entgangen waren wie in der Partitur.

Ungefähr nachvollziehen, was er damit meinte, konnte ich erst, nachdem ich Jahre später eine vergleichbare Erfahrung gemacht hatte. Mit einem neuen Paar hochwertiger Kopfhörer hörte ich ein Grindcore-Album (Grindcore ist ein Musikstil auf einer der vielen Grenzen zwischen Metal und Punk, in diesem Falle zwischen Death Metal und Punk), das bis dahin auch mir wie reiner Krach vorkam. Plötzlich hörte ich jedoch Töne und ganze Melodien, die mit den zuvor genutzten Anlagen und Kopfhörern nicht zu entdecken gewesen

waren. Die musikalische Komplexität überforderte schlicht die Leistungsfähigkeit dieser Geräte.

Neben den genutzten Geräten spielt das menschliche Gehör eine wichtige Rolle. Ein wesentlicher Teil der Komplexität der Musik ergibt sich aus der „Härte“ der Musik, die insbesondere durch Verzerrung und Power Chords (Akkorde, denen die Terz und damit das tonale „Geschlecht“ fehlt) hervorgehoben wird. Während die Verzerrung eine umfangreichere Obertonreihe hervorbringt, entstehen durch die Power Chords sogenannte virtuelle Bässe, also eigentlich nicht vorhandene, aber vom Hörer wahrgenommene Untertöne; ein Effekt, der etwa von der Orgel her bekannt ist.<sup>1</sup>

Die Wahrnehmung der Ober- und Untertöne ändert sich zudem in Abhängigkeit von der Wiedergabelautstärke. Denn je weiter ein Ton vom normalen Sprechfrequenzbereich entfernt ist, umso höher liegt die Hörschwelle, d.h. die Lautstärke, ab welcher der Ton überhaupt wahrgenommen werden kann. Daher klingt Metal laut tatsächlich anders als leise.<sup>2</sup>

Außerdem muss das Gehör trainiert sein (bzw. werden), auf genretypische Elemente zu achten, sie wiederzuerkennen und Abweichungen zu erkennen. In der „normalen“ Rock- und Pop-Musik ist diese Fähigkeit nicht in diesem Maße notwendig, da hier selten so viele Schalleindrücke gleichzeitig auf das Gehör einwirken. Daher könnten, würde nicht die starke Verzerrung einen stärkeren Gegeneffekt haben, an klassischer Musik geschulte Ohren leichter Zugang zum Metal finden als emotionale oder Unterhaltungshörer, selbst wenn Letztere an verzerrt-rockige Klänge gewöhnt wären.

## **1.2 Subgenre**

Die schlaglichtartig beschriebene Komplexität zeigt sich auch in der Vielzahl der Subgenres. Heavy, Doom, Thrash, Death und Black Metal sind lediglich die Hauptsubgenres, die sich in viele weitere Untersubgenres aufspalten und in Crossover-Phänomenen miteinander oder mit anderen Musikstilen vermischt werden.

Noch auf der Grenze zwischen dem Rock und dem Metal befindet sich der seit Ende der 1960er existierende *Hard Rock*. Er ist noch sehr melodisch gehalten, zum Teil „verspielt“ komplex, zum Teil anspruchsvoll, zum Teil

<sup>1</sup> R. WALSER: *Running with the Devil* (1993), S. 42–44.

<sup>2</sup> Vgl. ebd., S. 44f.; zu den hörphysiologischen Grundlagen vgl. auch K. ECKEL: *Der Anteil der Sinnesphysiologie* (1975), S. 71; K.-H. PLATTIG: *Verarbeitung einzelner Schallereignisse* (1993), S. 667.

direkt und ohne Schnörkel. Der Gesang steht hier noch sehr im Vordergrund. Der Rhythmus wird eher noch „swingend“ gespielt, d.h. triolisch, und auf bestimmten Taktzeiten betont.

Seit Ende der 1970er entstand der *Heavy Metal*. Er ist vor allem durch einen treibenden Rhythmus geprägt, der metrisch exakt gespielt wird und sich am Übergang von der Betonung bestimmter Taktzeiten zu einem „Puls“ befindet, in dem jede Zählzeit gleich betont wird. Dadurch steigert sich allerdings die Variabilität des Schlagzeugs. So erlaubt etwa der Einsatz schnell und gleichmäßig gespielter Double Bass Drums (es werden zwei Bass-Trommeln oder spezielle Fußmaschinen verwendet, um eine höhere Anschlagsfrequenz zu erreichen) eine größere Freiheit beim Einsatz der anderen Trommeln, da diese nicht mehr den Takt vorgeben müssen. Die Gitarren-Riffs sind noch melodisch gehalten und wirken daher abwechslungsreicher als die der folgenden Subgenres. Der Gesang ist „clean“ („normal“ im Gegensatz zu verzerrtem Gesang wie Gebrüll, Geknurre und Gekreische), wenn auch teilweise nach Art des Falsett.

In den frühen 1980er Jahren entwickelten sich zwei gegenläufige Stilrichtungen, welche die Geschwindigkeit ins Extrem zu treiben versuchten. Der *Doom Metal* versucht sich an Langsamkeit und getragenen Riffs. Der *Thrash Metal* hingegen will so schnell wie möglich spielen. Dabei ergab es sich eher zufällig, dass die Riffs unmelodischer zu wirken begannen, was neben ihrer Geschwindigkeit am Wechsel zu ungewöhnlicheren Tonalitäten lag (dazu später mehr). Der Gesang ist hier meist gebrüllt.

Ende der 1980er entwickelte sich aus dem Thrash Metal der *Death Metal*, dem der bloße Geschwindigkeitswahn zu beschränkt war. Death Metal versucht von allen Subgenres des Metals am unvorhersehbarsten zu sein (ist es aber häufig dennoch), da praktisch alles erlaubt ist. Wesentliches Charakteristikum ist daher lediglich der Gesangsstil, das Growling (Knurren, Grunzen). In der Regel ist Death Metal unmelodisch bis hin zur Atonalität, das Subsubgenre des Melodic Death Metal, in dem lediglich das Growling des Sängers den sonstigen Erkennungsmerkmalen des Death Metal entspricht, zeigt jedoch die große Bandbreite. Death Metal wird meist eher basslastig abgemischt. Ein weiteres Charakteristikum sind die Blast Beats, d.h. maschinengewehrartige Salven auf der Snare Drum.

Die Hauptsubgenres komplettierte Anfang der 1990er der *Black Metal*. Ebenso wie der Death Metal versucht sich Black Metal keine engen Grenzen vorgeben zu lassen. In Abgrenzung zum inzwischen regelrecht professionali-

sierten Death Metal entstanden, sollte Metal wieder einfacher und in gewisser Weise zugänglicher werden. Die Abmischung betonte meist die Höhen, der Gesang war eher hoch gekreischt statt tief gegrunt, und für die Gitarren wurden Tremolo-Riffs erfunden, bei denen der jeweilige Ton oder Akkord mehrfach in schneller Folge hintereinander angeschlagen wird, wodurch sich eine fließende musikalische Bewegung ergibt. Einfachere Riffs ergaben wieder eine gewisse Melodik, häufig pentatonisch orientiert. Auch Keyboards, zwischenzeitlich im Metal verpönt, fanden wieder Verwendung. In der weiteren Entwicklung hat sich von diesem Ausgangspunkt her ein sehr vielfältiges Gestrüpp an Subsubgenres entwickelt, das sich in manchen Fällen nur noch durch den Gesangsstil vom Heavy Metal unterscheidet.

Neben den vielen Subsubgenres der Hauptsubgenres haben sich noch viele Crossover-Genres entwickelt, in denen Elemente verschiedener Subgenres oder mit Elementen aus Nicht-Metal-Stilen bis hin zu Klassik und Folk verbunden werden.<sup>3</sup>

### **1.3 Metaldefinition**

Je tiefer man in die Komplexität des Metal eindringt, desto schwieriger wird es, einfache Gemeinsamkeiten zwischen allen Subgenres zu finden, die über den Entwicklungszusammenhang hinaus erklären können, warum all diese Genres als *Metal* zusammengefasst werden. Entscheidend ist zunächst, dass Genres diskursiv konstituiert werden und somit weder statisch noch exakt definierbar sind bzw. sein können.<sup>4</sup>

Auf Basis dessen, was der Metaldiskurs als Metal anerkennt und (viel entscheidender) mehrheitlich nicht (mehr) als Metal anerkennt, habe ich durch empirische Beobachtungen der so diskursiv abgegrenzten Musik folgende Arbeitsdefinition vorgeschlagen:

Metal ist riffbasierte Instrumentalmusik mit hartem, kraftvollem, verzerrtem Sound und handwerklich-technischem Anspruch, die sich von ihren Ursprüngen im Blues gelöst hat. Dabei steht der Gesang nicht im Vordergrund, sondern muss sich wie ein weiteres Instrument gegen die anderen Instrumente behaupten; er überschreitet die Vorstellung von „normalem“ Gesang und reicht von Falsett bis „Grunzen“, von ausgebildeten Opernstimmen bis zu Gekreische und Gebrüll. Der treibende Rhythmus wird nicht nur von Schlagzeug und Bass, sondern auch von der Rhythmusgitarre getragen. Tempowechsel, Breaks und Tonartwechsel sind

<sup>3</sup> Vgl. zum Ganzen ausführlicher S. BERNDT: *Gott haßt die Jünger der Lüge* (2012), S. 65–84.

<sup>4</sup> Vgl. K. KAHN-HARRIS: *Extreme Metal* (2007), S. 12; R. DIAZ-BONE: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil* (2002), S. 159–68.

üblich. Metal löst sich von der Dur/Moll-Konzeption und greift auf (scheinbar) ältere Konzepte zurück oder gibt den Anspruch von Tonalität ganz auf.<sup>5</sup>

Einige Bestandteile dieser Definition bedürfen der näheren Erläuterung, insbesondere was ein Riff ist, was mit Instrumentalmusik gemeint ist, obwohl doch in den allermeisten Fällen Gesang vorhanden ist, und die Tonalität.

### 1.3.1 Der Riff

Der *Riff* ist ein eigenständiger melodisch-rhythmischer Abschnitt, der unablässig (nahezu) unverändert wiederholt wird. Im Metal handelt es sich in der Regel um Gitarrenriffs, manchmal auch Bassriffs, im Gegensatz etwa zum Jazz jedoch immer um einzelne Melodiephrasen auf *einem* Instrument, nicht um die vorhersehbare Begleitung aller anderen Instrumente für ein frei improvisiertes Solo. Daher könnte man den Riff im Metal als ein „ostinates Motiv“ bezeichnen: ostinat im Sinne einer hartnäckigen Wiederholung, aber für die Gesamtkomposition mit der tragenden Funktion und dem Wiedererkennungswert eines Motivs.

Ein Riff ist umso besser, je öfter er wiederholt werden kann, ohne langweilig zu werden. Um seiner Funktion gerecht zu werden, sollte ein guter Riff darüber hinaus beim Hörer „hängen bleiben“. Die Riffs bilden das tragende Grundgerüst und die dem Hörer zu vermittelnde musikalische Grundaussage, sie sind die Basis und der kompositorische Ausgangspunkt aller Metalmusik.

### 1.3.2 Instrumentalmusik

Obgleich nur selten komplett auf Gesang verzichtet wird, ist Metal in dem Sinne *Instrumentalmusik*, als die Stücke im wesentlichen aus den Riffs zuzüglich Bass und Schlagzeug bestehen. Mit Hilfe des stimmlichen Ausdrucks lassen sich Emotionen jedoch viel leichter vermitteln als mit Musik allein. Der Gesang steht für die Gesamtkomposition daher zwar klar im Hintergrund, soll das Stück jedoch abrunden. Dabei muss er sich der musikalischen Komposition unterordnen, die in ihr enthaltenen emotionalen Botschaften verstärken (oder vielleicht bewusst konterkarieren), kann aber nicht völlig andere Emotionen hervorrufen als das reine Instrumentalstück. Im Zweifel wird eher der Gesang weggelassen und ein Instrumentalstück auf CD gepresst, als auf Gedeih und Verderb einen Gesangsteil zu schreiben.

Der Liedtext entsteht in aller Regel erst nach oder gar unabhängig von der restlichen Musik. Der Gesang, der nur in wenigen Subgenres aus einer echten

<sup>5</sup> S. BERNDT: Gott hasst die Jünger der Lüge (2012), S. 53.

Melodie besteht, wird entsprechend erst als Letztes über das schon fertige Stück gelegt. Somit bestimmt die Musik, wo überhaupt textliche Einlagen möglich bzw. sinnvoll sind. Auch in der Abmischung der Liedaufnahme wird der Gesang nicht in den Vordergrund geschoben, sondern muss wie alle Instrumente vom Hörer aus dem Gesamteindruck herausgehört werden.

Je nach Gesangsstil ist es zwar unterschiedlich schwer bis nahezu unmöglich, den Text selbst zu verstehen, aber die menschliche Stimme lässt sich als solche für gewöhnlich klar von der sonstigen Musik unterscheiden. Freilich ist der Text entsprechend der Dominanz des Instrumentalteils gar nicht darauf angelegt, *als Text* wahrgenommen und verstanden zu werden. Vielmehr geht es um die Artikulation, um den stimmlichen Ausdruck, die auch in wortorientierter Kommunikation einen wesentlichen Anteil der Vermittlung des Inhalts übernimmt, indem sie die Stimmung, in der die Worte gemeint sind, transportiert. Auf diese Stimmung kommt es an. Die Kernbotschaft des Metal ist daher musikalisch, nicht textlich, und infolgedessen weit mehr emotional als rational.<sup>6</sup>

### 1.3.3 Tonalität

Metal weist einige für moderne populäre Musik unübliche Ahnherren auf, so etwa die „klassische“ Musik und die Kirchentöne.

Die Verwandtschaft mit der klassischen Musik zeigte bereits ROBERT WALSER für den Heavy Metal ausführlich auf. So findet etwa die Virtuosität der keineswegs frei improvisierten, sondern in der Regel detailliert auskomponierten und technisch brillant ausgeführten Gitarrensoli bis hin zu den Kompositionstechniken ihre naheste Entsprechung in den klassischen Violinenvirtuosen. In der weiteren Metal-Entwicklung finden sich, etwa in chromatischen und atonalen Kompositionsversuchen, Parallelen zur Entwicklung der klassischen Musik bis hin zu Zwölftonmusik und serieller Musik.<sup>7</sup>

Auf der Suche nach musikalischen Mitteln, bestimmte Emotionen zu wecken, griffen die Musiker unbewusst auf die Kirchentöne (Modi) zurück, mit deren Hilfe weit mehr Emotionen als durch das im Wesentlichen auf eine Fröhlichkeit/Traurigkeit-Binartität beschränkte Dur/Moll-Schema hervorgerufen werden können. Der Rückgriff erfolgte freilich nicht auf die ursprüngliche Praxis von Rezitationston, Ambitus und Finalis, sondern in Form einer ska-

<sup>6</sup> Vgl. zum Ganzen N.J. PURCELL: *Death Metal Music* (2003), S. 11.39; B. ROCCOR: *Heavy Metal* (1998), S. 59.102; D. WEINSTEIN: *Heavy Metal* (2000), 25f.34; M. MADER/M. KERSCHKE/O. JESKE: *NWoBHM — The glory Days* (1995), S. 29.

<sup>7</sup> Vgl. R. WALSER: *Running with the Devil* (1993), S. 57–107.

laren, „temperierten“ Interpretation. Das heißt, den Kirchentönen gegenüber anachronistisch werden erhöhte Töne und der darüberliegende erniedrigte Ton gleichgesetzt (Einebnung des pythagoreischen Kommas in der sogenannten temperierten Stimmung), und die Modi werden nicht durch charakteristische Töne und Intervalle bestimmt, sondern schematisch anhand der Lage der Halbtonschritte in der Tonleiter (skalar).<sup>8</sup>

Die Verwendung der Pentatonik hingegen ist auch in anderen populären Musiken nicht unüblich. Doch ist zu berücksichtigen, dass der Kontext, in dem eine Musik komponiert und rezipiert wird, eine immer größere Rolle für die Interpretation der Musik spielt, je komplexer die verwendeten tonalen Konzepte werden, denn umso mehr mögliche musiktheoretische Interpretationen gibt es. Bei seinen Forschungen musste der amerikanische Musikethnologe HARRIS M. BERGER feststellen, dass *keiner* seiner vielfältigen Interpretationsansätze eines bestimmten Metalriffs der Interpretation des Komponisten entsprach, und schließlich einräumen, dass die Interpretation des Komponisten nicht nur musiktheoretisch ebenso legitim, sondern auch wesentlich näher an der Wahrnehmung der Musik durch die Rezipienten lag als seine eigene. Was dem einen Hörer einen klar tonalen Eindruck vermittelt, kann sich für den anderen chromatisch oder atonal anhören, weil er die Beziehungen zwischen den Tönen anders herstellt. Im konkreten Beispiel war bereits die Bestimmung des Grundtons des Riffs eine andere. Die Erwartungshaltung der Metalhörer, dass die Musik irgendwie „schräg“ sein muss, führt dazu, dass sie auch entsprechend wahrgenommen wird.<sup>9</sup>

#### **1.4 Schlussfolgerungen**

Entscheidend für den Metal ist nicht die musiktheoretische Interpretation, wenngleich sie unbewusst beim Hörer geschieht und ihre Rolle spielt, sondern die (nicht allein durch die Tonalität, sondern auch durch die Härte, den Gesang und die Geschwindigkeit der Musik) hervorgerufene *emotionale* Wahrnehmung.

Die Musik ist darauf ausgelegt, bestimmte emotionale Reaktionen hervorzubringen. Die verwendeten musikalischen Mittel entsprechen in frappierender Weise den Mitteln, die in der klassischen europäischen Kunstmusik verwendet werden, wenn es darum geht, starke, meist negativ besetzte Emotionen hervorzurufen, und diese Mittel sind im Metal zum Teil sogar genre-

<sup>8</sup> Vgl. ebd., S. 46–48.

<sup>9</sup> H. M. BERGER: *Death Metal Tonality* (1999).

bildend. So vermittelt etwa die Langsamkeit des Doom Metals gepaart mit seinen getragenen Riffs ein Spektrum von Trägheit über Trauer bis zu Verzweiflung; die Blast Beats des Death Metals stehen in enger Nähe zum Zorn; die okkult-religiöse Erhabenheit des Black Metals kann Gefühle von Stärke, Hochmut und Stolz hervorrufen; der treibende Rhythmus im Heavy Metal ruft in Verbindung mit meist aufstrebenden, melodischen Riffs zu ritterlicher Kampfbereitschaft und Edelmut auf; die Geschwindigkeit des pulsierenden Rhythmus und die eher absteigenden, „beengenden“ Riffs im Thrash Metal können zu Gefühlen der Rache und Gewalttätigkeit aufpeitschen.

In dieser emotionalen Wirkung der Metalgenres liegt wohl auch die inhaltliche Kritik am Metal begründet. Wie kaum ein Metalller bewusst erklären könnte, was er da wahrnimmt, weil es eine unbewusste Wirkung ist, lehnen wohl auch die Kritiker die Musik unbewusst aus ästhetischen Gründen ab. Ihre Fokussierung auf die textlichen Inhalte erklärt sich dann daraus, dass diese der Vernunft leichter zugänglich sind und leichter überzeugende Argumentationen ermöglichen. Da jedoch die Musik das entscheidende Kriterium für die Hörer der Musik ist und die Texte durch die Kritiker mindestens überinterpretiert werden, indem von ihnen unter Missachtung des Unterschieds zwischen Lyrischem Ich und Autor/Sänger unmittelbar auf die Absichten der Musiker geschlossen wird und ihnen somit eine Funktion zugeschrieben wird, die sie im Metal nicht haben, erscheinen die Argumente der Kritiker den Metallern lächerlich und an den Haaren herbeigezogen.

Wie so häufig dürfte die Wahrheit eher in der Mitte liegen (oder vielleicht sogar in beiden Extremen gleichzeitig). Denn auf beiden Seiten ist der Antrieb des Urteils ein eher unbewusstes, ästhetisches Urteil. Ästhetische Urteile enthalten jedoch implizite moralische Urteile. Angesichts der durch die Musik hervorgerufenen negativen Emotionen stellt sich sehr wohl die Frage, ob nicht Grenzen überschritten werden, die nicht überschritten werden sollten.

## 2 Überschreitung

### 2.1 Grundlagen

Um die Frage, ob im Metal nicht Grenzen überschritten werden, die nicht überschritten werden sollten, in einer Weise behandeln zu können, die der Perspektive der Kritiker gleichermaßen gerecht wird wie jener der Metalller, bedarf es eines kurzen Exkurses zur soziologischen Theorie der *Transgression* (im Deutschen meist als Überschreitung wiedergegeben).<sup>10</sup>



### 2.1.1 Überschreitung der Grenze *als* Grenze

In der Soziologie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich eine Theorie etabliert, die sich mit der Überschreitung von bestehenden Grenzen beschäftigt. Sie bezieht sich dabei nicht auf jedwede Grenzüberschreitung, sondern auf bestimmte gesellschaftlich mehr oder weniger tolerierte Praktiken der Überschreitung. Die Tolerierung dieser Praktiken, selbst wenn sie zum Teil den geltenden Gesetzen widersprechen, ließe sich demzufolge dadurch erklären, dass die Grenzen soziologisch durch diese Praktiken nicht aus reiner Böswilligkeit ausgelöscht werden sollen, sondern in ihrer Sinnhaftigkeit bestätigt und erneuert werden.

Die Bestätigung der Grenze durch ihre Überschreitung setze die Grenze *als* Grenze überhaupt erst in Kraft. Eine Grenze, die nicht überschritten werden könne, sei in diesem Sinne gar keine Grenze. Jedoch wird die Grenze nicht allein durch das bloße Überschreiten bestätigt, sondern im Zusammenspiel von Überschreitung und ihrer öffentlichen Thematisierung *als* Überschreitung einer Grenze.

Aufgrund dieses Zusammenspiels ist es sogar entscheidend, dass die Grenze tatsächlich um der Grenzüberschreitung willen überschritten wird. Dabei kommt es nicht so sehr auf die Absichten des bzw. der Überschreitenden an, sondern darauf, dass die Grenzüberschreitung als ernsthafte Grenzüberschreitung wahrgenommen werden kann. Das klar als reine Show erkennbare Überschreiten einer Grenze steht einer Interpretation dieser Grenzverletzung im Sinne der Theorie der Überschreitung vielmehr entgegen. Der die Grenze Überschreitende muss im Akt der Überschreitung die Grenze sehr wohl als Grenze wahrnehmen und überschreiten. Überschreitet er hingegen die Grenze und sagt zugleich, sie sei keine Grenze oder er überschreite sie eigentlich nicht, jedenfalls nehme er entweder die Grenze oder aber seine Grenzüberschreitung nicht ernst, so steht dieses Verhalten der öffentlichen Thematisierung als *Grenzüberschreitung* entgegen. Er hat ja bereits selbst gesagt, dass er keine Grenze überschritten habe. Ein solches Verhalten wäre zwar vielleicht gesetzeswidrig oder unmoralisch, aber keine Überschreitung im Sinne der Theorie.

<sup>10</sup> Vgl. zum ganzen Kapitel insbesondere die Forschungen von Keith (Kahn-)Harris, K. D. HARRIS: *Transgression and Mundanity* (2001); K. KAHN-HARRIS: *Unspectacular Subculture?* (2004); ders.: *Extreme Metal* (2007), sowie S. BERNDT: *Gott hasst die Jünger der Lüge* (2012), S. 273–292.

Von der Ernsthaftigkeit der Grenzüberschreitung ist außerdem das individuelle Erleben des Überschreitenden abhängig. Die Überschreitung selbst ist dabei ein changierender Akt. Zunächst einmal ist sie, da auf die öffentliche Thematisierung angewiesen, nicht im stillen Kämmerlein möglich. Sie muss gesellschaftlich relevant sein. In der Regel geschieht Überschreitung in einer Menschenansammlung, die zu einer Menschenmasse wird. Die Überschreitung selbst ist jedoch ein streng individueller Akt, insofern es gilt, die eigene Individualität gegen die vermassenden, entmenschlichenden Tendenzen der Überschreitung zu verteidigen. Gelingt dies, so stärkt diese Erfahrung für die Behauptung der eigenen Individualität im Alltag. Andererseits verspricht das Scheitern, die Auflösung der eigenen Identität und Individualität in der (scheinbar) grenzenlosen Weite in der Einheit der Masse jenseits aller Grenzen Vergnügen. Scheinbar ist die Grenzenlosigkeit jedoch deshalb, weil Überschreitung nicht ohne die Errichtung neuer rigider Grenzen funktioniert. Ohne diese Grenzen gerät die eigene Identität und Individualität in eine nicht nur temporäre, reale Gefahr der Auflösung – durch schwere Verletzungen oder gar den Tod.

### 2.1.2 Öffentliche Thematisierung der Überschreitung *als* Überschreitung

Im Sinne der Theorie ist die Überschreitung ein vormoralischer Akt. Er ist weder gut noch böse, er ist als solcher auch nicht revolutionär oder dialektisch. Er wird praktiziert, nicht mehr und nicht weniger. Würde die Überschreitung von vornherein vor bestimmten Grenzen Halt machen, nähme sie sich wieder selbst nicht ernst und würde zu einem moralischen Akt. Sie überschreitet die Grenze jedoch auch nicht um ihrer Auflösung willen, denn auch das wäre eine ethische Motivation. Sondern sie überschreitet die Grenze allein deswegen, weil es sie gibt, um die Grenze als Grenze *erfahrbar* zu machen, ja überhaupt als eine Grenze in die Existenz zu heben; denn wäre sie nicht überschreitbar, wäre sie keine Grenze, zumindest nicht im Sinne der geschilderten soziologischen Theorie.

Wirklich tragend ist die Annahme der Vormoralität allerdings nur, solange man sie als individuellen Akt betrachtet. Bezieht man die implizit bereits vorausgesetzte öffentliche Thematisierung – ohne welche die Überschreitung die Grenze gerade nicht *als Grenze* überschritten hätte – mit ein, so bekommt die Überschreitung sehr wohl eine moralische, wenn nicht gar ethische Funktion. Denn die öffentliche Thematisierung der Überschreitung als Verletzung einer Grenze, die nicht verletzt werden sollte oder darf, ist bereits mindestens ein

moralisches Urteil, wird doch eine Aussage über das *Handelnsollen* getroffen. Dadurch wird auch die Möglichkeit eröffnet, in einen Diskurs zu treten, der zu einem ethischen Urteil führen kann, das die Grenze bestätigt oder abschafft.

Insofern birgt die notwendige öffentliche Thematisierung der Überschreitung noch einmal die Gefahr, die Überschreitung *als Überschreitung* zu negieren. Für die Überschreitung kommt es gerade nicht auf die moralischen Interessen des Überschreitenden an. Sie *müssen* offen und fraglich bleiben. Dem Individuum geht es in der Überschreitung überhaupt nicht darum, ob die Grenze gut und richtig oder falsch und gefährlich ist, sondern um die Erfahrung der jenseits der Grenze liegenden Welt und seine Selbstbehauptung in der Grenzenlosigkeit, den Gewinn individueller Stärke.

Die Frage, ob das Individuum die Zugänglichkeit dieser Welt außerhalb der konkreten Bedingungen der aktuellen Überschreitung guthieße oder nicht, stellt sich ihm in der Überschreitung gar nicht. Daher kann es sein, dass verschiedene Überschreitende im Nachhinein zu konträren Einschätzungen über die Grenze kommen. Jedenfalls können sie so oder so die öffentliche Thematisierung als Überschreitung nicht ernsthaft kommentieren, da jede Äußerung zur Moralität der Überschreitung durch den Überschreitenden der Überschreitung ihren Charakter als Überschreitung raubt.

Blendet auch der öffentliche Diskurs die ethische Fragestellung aus, thematisiert er die Überschreitung nicht mehr *als Überschreitung* und zerstört damit seinerseits ihren Charakter als Überschreitung. So verliert sie zunächst ihre soziologische Funktion, über kurz oder lang aber auch ihre individuelle, muss doch der Überschreitende davon ausgehen, dass er gar keine Grenze (mehr) überschreitet.

## **2.2 Überschreitung im Metal**

### *2.2.1 Musikalisch*

Bereits oben wurde angedeutet, wie im Metal musikalische Grenzen überschritten werden.

Am auffälligsten ist dabei wohl der Gesang, der eigentlich nur selten wirklicher Gesang ist. Stattdessen wird gegrunt, gekreischt, gebrüllt und falsettiert. Außer in seltenen Fällen wird jedoch nicht gerapt oder normal gesungen, und wenn doch, dann gleich in der Weise, dass versucht wird, den Eindruck einer ausgebildeten Opernstimme zu erreichen. So oder so steht die Intelligibilität des Textes alles andere als im Vordergrund. Der üblichen Erwartungshaltung

an „populäre Musik“ steht der Gesang im Metal geradezu diametral entgegen, aber auch dem Gesang in der „ernsten“ Musik entspricht er nicht. Er verletzt alle Regeln „vermarktbarer“ Musik.

Ebenfalls eine Grenze überschreitet die Musik im Hinblick auf die Verzerrung. Was früher der Alptraum jedes Tontechnikers war, wird nun aufwendig bewusst produziert. Auch die Geschwindigkeit der Musik sucht die Extreme, indem entweder sehr schnell (ab 150 Schläge pro Minute aufwärts) oder sehr langsam (unter 80 Schläge pro Minute) gespielt wird. Je weiter die Entwicklung geht, um so mehr werden die Grenzen akzeptierter Geschwindigkeiten von Musik überschritten. Die Blast Beats kommen bereits auf 300 bis 400 Schläge pro Minute, die Tremolo-Riffs des Black Metals sogar auf 500 bis 600 – und werden dort mitunter mit einem langsamen Schlagzeugspiel kombiniert. Im Drone Doom können hingegen mehrere Sekunden zwischen einzelnen Tönen vergehen.

Die Rhythmik versucht, das Gewöhnliche und Akzeptierte selbst im 4/4-Takt zu vermeiden, zugleich gibt es eine Entwicklung zur Auflösung der Takte oder zumindest zu komplexeren Taktarten. Ebenso ist die metrische Exaktheit, mit welcher der Rhythmus gespielt wird, in populärer wie klassischer Musik unüblich. Während die populäre Musik in der Regel „swingt“, ist das Metrum in der klassischen Musik zwar vorhanden, aber nicht Teil der eigentlich gespielten Musik, steht also zum Beispiel als das Orchester verbindende Element im Hintergrund, auf dessen Grundlage sich aber die eigentliche Musik erst entfalten kann.

Überhaupt ist das gesamte „Songwriting“ eine einzige Grenzüberschreitung, „eine fortschreitende Suche nach immer härterer Musik“<sup>11</sup>: Breaks (kurze Pausen aller Instrumente), Tempowechsel, Tonartwechsel, die Verwendung der Modi bis hin zum lokrischen, der als einziger den – im Metal beliebten – Tritonus bereits im Tonikaakkord enthält, und sicherlich nicht zuletzt die allmähliche Auflösung der Liedstrukturen. In vielen gegenwärtigen Stücken des Black und Death Metal lässt sich nicht mehr zwischen Strophe und Refrain unterscheiden, in manchen fehlt sogar musikalisch eine klare, fortlaufende Ablaufstruktur vom Beginn zum Ende des Liedes; Riffs werden kurz eingeführt und dann nie wieder zitiert. Manche Lieder sind selbst für den geübten Hörer zunächst eine chaotische Aneinanderreihung von Riffs.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> “[...] a progressive quest for ever heavier music” (H.M. BERGER: *Metal, Rock, and Jazz* [1999], S. 58).

<sup>12</sup> Vgl. K. KAHN-HARRIS: *Extreme Metal* (2007), S. 30–34.

Andererseits findet sich auch in der Musik die Gegentendenz der Überschreitung, das Aufrichten neuer rigider Grenzen. So bezeichnet JEREMY TURNER die Musik seiner Gruppe *Origin*, die Technischen Death Metal spielen, zwar durchaus als chaotisch, besteht aber darauf, dass es *kontrolliertes* Chaos sei.<sup>13</sup> Tatsächlich sehen die Autoren, die sich intensiv mit der Musik selbst auseinandersetzen, einen starken Aspekt von Kontrolle in den Kompositionen und dem musikalischen Spiel, auch schon im frühen Heavy Metal.<sup>14</sup>

Dieser Kontrollaspekt ist am offensichtlichsten wohl im technischen Anspruch, der im Metal erhoben wird. Wer sein Instrument nicht umfassend beherrscht, ist hier fehl am Platze. Das Erreichen der eigenen Fähigkeitsgrenzen kann schnell zum Ausschluss aus der Gruppe führen, wenn diese als ganze sich noch weiterentwickeln kann. Zudem lässt sich insbesondere unmelodischer Metal überhaupt nicht mehr nach Gehör und Gefühl spielen, die Riffs müssen visuell und taktil gespielt und beherrscht werden.

Manche Grenzüberschreitung bringt die Errichtung rigider neuer Grenzen bereits als notwendige Kehrseite der Medaille mit sich. So wird mit dem metrisch exakten Rhythmus einerseits zwar eine Grenze „normaler“ Musik überschritten, andererseits bietet ein von vorne bis hinten gleichmäßig durchgeschlagener Rhythmus ein gerüttelt Maß an Vorhersehbarkeit, Sicherheit und Kontrolle.<sup>15</sup> Zudem darf es nicht zu swingenden, synkopierten Rhythmen zurückgehen. „Das Ausmaß, in dem Extremmetal die afroamerikanisch-musikalischen Einflüsse des Metals zurückgedrängt hat, ist beeindruckend.“<sup>16</sup> Darüber hinaus entfallen jegliche Arten von „Experimenten“, seien es Rückkopplungen oder Improvisation oder gar das vermeintlich so metalspezifische Gitarrensolo, das mit zunehmender Entwicklung immer seltener wird und im Death und Black Metal nahezu unbekannt ist.<sup>17</sup> Bei genauerer Betrachtung zeigt sich der Kontrollaspekt sogar in der Grundlage aller Metalmusik, dem Riff, der geradezu als Inbegriff von Kontrolle gelten kann, liegt sein Wesen doch in der unvariierten Wiederholung.

So bewusst manche Grenzüberschreitung in der Musik erfolgt, so unbewusst sind hingegen die neu aufgerichteten Grenzen. Dass die Entwicklung nicht wieder zurückgehen darf, ist noch in sich einsichtig, werden damit doch

<sup>13</sup> Vgl. O. BRINKMANN: *Origin* (2008).

<sup>14</sup> Vgl. R. WALSER: *Running with the Devil* (1993), 49f.77; H. M. BERGER: *Metal, Rock, and Jazz* (1999), 58f.; K. KAHN-HARRIS: *Extreme Metal* (2007), S. 31.34.

<sup>15</sup> Vgl. H. M. BERGER: *The Practice of Perception* (1997).

<sup>16</sup> „The extent to which Extreme Metal has excluded the Afro-American musical influences of Metal is striking“ (K. D. HARRIS: *Transgression and Mundanity* [2001], S. 89).

<sup>17</sup> Vgl. K. KAHN-HARRIS: *Extreme Metal* (2007), S. 30–34.

die Genrebesonderheiten ausgelöscht, der Ausschluss des „Experimentierens“ hingegen nur auf dem Hintergrund der Überschreitungstheorie.

### 2.2.2 Körperlich

Das Zueinander von Grenzüberschreitung und Kontrolle zeigt sich bei den körperlichen Überschreitungen des Metals noch deutlicher. Nichtmetaller geben mitunter an, die Musik tatsächlich körperlich nicht ertragen zu können, die Musik hat also, bei aller Konzentration auf die emotionale Wirkung, auch Auswirkungen auf den Körper, was sich nicht zuletzt dadurch erklärt, dass Emotionen nicht rein geistig sind und der Metal starke Emotionen hervorrufen will. Insofern ist beim Hören dieser Musik auch Körperkontrolle nötig. Tatsächlich ist nach BERGER die Kontrolle über die Auswirkungen der hervorgerufenen Emotionen eines der soziologischen Merkmale des Metal:

Die ethographische Erforschung des Metalsounds zeigt, dass die Lieder ständige Wechsel von Zorn, Aggression, Trauer, Verzweiflung, Erhabenheit, Überraschung und überwältigender Stärke enthalten; der kritische Dialog über die Ansichten des Metals und seine Praktiken zeigt, dass die Musik dazu genutzt wird, Emotionen zu erforschen und ihre blamablen Folgen zu überwinden. Metal dreht sich um Handlungsfähigkeit und Handlungsverweigerung; um Enttäuschungen sowie die Erforschung und den Umgang mit all den Emotionen, die Enttäuschungen mit sich bringen. Metal dient nicht automatisch dazu, psychisch Dampf abzulassen, auch wenn im Moshpit Dampf abgelassen wird; Metal ist ein abgegrenzter Raum, in dem sich die Teilnehmer mit Emotionen auseinandersetzen, die im Alltag nicht statthaft sind. Zu sagen, dass Leute von ihren Emotionen getrieben seien, bedeutet, wie Viktor Frankl bemerkte [...], zu behaupten, sie seien von ihnen bestimmt; Metaller nutzen die Musik, damit sie gerade nicht von ihren Emotionen getrieben werden, damit sie gerade nicht von Wut getrieben oder durch Verzweiflung gelähmt werden.<sup>18</sup>

Ähnliches ist zur Verwendung von Drogen zu sagen, deren transgressive Verwendung im Metal sich im Wesentlichen auf Alkohol, in der Regel in Form von Bier, beschränkt.

<sup>18</sup> “The ethnography of musical sound in metal shows that the songs involve constant shifts among anger, aggression, sadness, depression, grandeur, surprise, and explosive energy; the critical dialogue on metal’s beliefs and practices shows that the music is used to explore emotions and overcome their stultifying effects. Metal is about action and action denied; it is about frustration and about exploring and responding to the whole emotional complex that emerges from that frustration. Metal is not a mechanical venting of psychosocial steam, although steam is vented in the moshpit; metal is an arena in which the participants engage with emotions denied in daily life. As Viktor Frankl observed [...], to say that people are driven by their emotions is to say that they are determined by them; metalheads use the music precisely so they won’t be

Es geht, die transgressive Verwendung vorausgesetzt, die nicht von allen Metallern und schon gar nicht immer und überall praktiziert wird, sehr wohl darum, große Mengen zu sich zu nehmen, jedoch ist das Ziel nicht, sich „abzuschließen“, sondern trotz eines hohen Alkoholspiegels Herr seiner selbst zu bleiben.<sup>19</sup> Interessant ist jedoch, dass gerade den Black Metal gar ein asketisches Element durchzieht<sup>20</sup> und Erotik und Sex, in unserer Kultur allgegenwärtig, außer in der lyrischen Verarbeitung von Perversitäten keine Rolle spielen, also insbesondere nicht im körperlichen Sinne, etwa auf der Bühne oder davor.<sup>21</sup>

Das körperliche Element der Überschreitung nimmt vor der Bühne vielmehr die Form des Moshpits an. Von Außenstehenden mitunter mit einer wilden Schlägerei verwechselt<sup>22</sup>, ist er doch weit davon entfernt, sondern vielmehr „ein bemerkenswert kontrolliertes und geordnetes Phänomen, sowohl ein echter Ausdruck von Aggression als auch der Kontrolle dieser Aggression“<sup>23</sup>. Das Moshen beginnt zunächst langsam mit gegenseitigem leichten Anrumpeln, das sich steigert und im Radius ausdehnt, bis die Bewegungen an die Grenze des Kontrollierbaren geraten. Diese Gewalt ist jedoch keine exzessive, sondern eine geregelte. Verletzungsabsicht ist informell verboten, Gestürzten wird aufgeholfen und auf versehentlich in den Moshpit Geratene wird Rücksicht genommen.<sup>24</sup> Die Grenze des Kontrollierbaren wird also gerade nicht überschritten, durch Kontrollverlust würde aus dem Moshpit tatsächlich eine Schlägerei.

### 2.2.3 *Ästhetisch*

Angesichts des bisher Gesagten erscheint in den Druckerzeugnissen und der Fanware des Metal eher der Kontrollaspekt als die Überschreitung. Das Dargestellte gehört zwar sicherlich in den meisten Fällen in den Bereich der Grenzüberschreitungen. Die Art der Darstellung hingegen ist klar strukturiert

driven by their emotions, precisely so they won't be driven by rage or held back by depression” (H. M. BERGER: *Metal, Rock, and Jazz* [1999], S. 291).

<sup>19</sup> Vgl. N. J. PURCELL: *Death Metal Music* (2003), S. 135; M. GAWLIK: *Skins, Punks, Kutten und Heavys* (1994), S. 421.

<sup>20</sup> Vgl. K. D. HARRIS: *Transgression and Mundanity* (2001), S. 99.

<sup>21</sup> Vgl. E. Nolteernsting: *Heavy Metal* (2002), S. 21–30; K. KAHN-HARRIS: *Extreme Metal* (2007), 44.136f.; D. WEINSTEIN: *Heavy Metal* (2000), 36f.150f.

<sup>22</sup> Vgl. J. EGGELING: *Der Stellenwert* (2003), 271f.

<sup>23</sup> [...] a remarkably controlled and ordered phenomenon [...] both a genuine expression of aggression and the control of that aggression” (H. M. BERGER: *Metal, Rock, and Jazz* [1999], 71f.).

<sup>24</sup> Vgl. H. M. BERGER: *Metal, Rock, and Jazz* (1999), 71f.; N. J. PURCELL: *Death Metal Music* (2003), 33f.; K. KAHN-HARRIS: *Extreme Metal* (2007), 43f.

und gegenständlich. Hier finden sich zwar vielleicht phantastische, aber, von seltenen Ausnahmen abgesehen, keine chaotischen oder abstrakten Darstellungen.<sup>25</sup> Selbst Bilder mit vielen Details sind keineswegs unübersichtlich, und wenn eine Darstellung einmal auf den ersten Blick chaotisch wirkt, zeigt sich bei genauerer Betrachtung, dass das Chaos dazu dient, die Grausamkeit der Darstellung zu mindern, indem nicht auf den ersten Blick klar ist, was dargestellt wird. Dionysisch-ekstatische Darstellungen sind selten und meist auf Cover von Live-Alben beschränkt.

#### 2.2.4 Inhaltlich: Eine Ästhetik des Bösen

Die Inhalte der Texte entsprechen in ihrer Transgressivität der Musik. Um es plakativ auf den Punkt zu bringen: Zu brutal hartem, in der Regel völlig unmelodischem Technischem Death Metal (wichtiger als das „Gefallen“ der Musik ist ihre arbeitstechnische Komplexität) lässt sich schlecht über die erste große Liebe singen. Musik und Inhalt bedürfen einer Entsprechung (in gewissem Ausmaß ist es freilich „erlaubt“, die Metalstandards zu veralbern und Erwartungshaltungen mehr als nur zu enttäuschen; jedoch funktioniert das nur als Ausnahme!). Daher werden in den Liedtexten des Metals in der Regel negative Geschehnisse oder (Menschheits-)Erfahrungen verarbeitet: Krieg, Tod, Zorn, Rache, Mord, Vergeltung, Hass, Perversion, Psychopathologien, Wahnsinn usw. Alles, was abnorm ist, ist interessant und kann verarbeitet werden. Dies kann sowohl in realistischer als auch in phantastischer Weise geschehen, historische Tatsachen können ebenso einen Text inspirieren wie Filme oder Romane (lediglich persönliche Erfahrungen sind selten erkennbar), und der Text kann das Verarbeitete unabhängig von seiner Inspirationsquelle historisch, philosophisch oder fiktiv bis phantastisch schildern.<sup>26</sup>

Am transgressivsten ist eine solche Verarbeitung dann, wenn sie das Böse, das sie verarbeitet, bis in die künstlerische Gestaltung hinein *als Böses* darstellt. Eine solche Verarbeitung, die nach KARL HEINZ BOHRER als Ästhetik des Bösen<sup>27</sup> bezeichnet werden kann, sieht – und hier liegt die Parallele zur Überschreitung – von einer Beurteilung des Geschilderten ab, sondern stellt einfach nur dar. Ein solcher Text ist in BOHRERS Sinne *ästhetisch böse*, was etwas anderes bedeutet als moralisch böse.

<sup>25</sup> Vgl. B. ROCCOR: *Heavy Metal* (1998), S. 211; D. WEINSTEIN: *Heavy Metal* (2000), S. 29.

<sup>26</sup> Vgl. D. WEINSTEIN: *Heavy Metal* (2000), 39f.; B. ROCCOR: *Heavy Metal* (1998), S. 60–73; K. KAHN-HARRIS: *Extreme Metal* (2007), S. 34–43.

<sup>27</sup> Vgl. zur Ästhetik des Bösen K. H. BOHRER: *Das Böse* (1985); ders.: *Die permanente Theodizee* (1987); P.-A. ALT: *Ästhetik des Bösen* (2010).



Es geht um das Böse als vormoralische, ästhetische Kategorie, der Umgang mit der Kunst und die Bewertung des Dargestellten wird dem Rezipienten überlassen. Anstatt ihm vorzugeben, wie er das verarbeitete Geschehen zu interpretieren hat, wird ihm in der Konfrontation mit dem ästhetisch bösen Kunstwerk ein ursprünglicherer Zugang zu diesem Geschehen ermöglicht, der dem Selbst-Erleben näherliegt und so eine viel ursprünglichere Reaktion hervorruft. So könne die Kunst eine Wirklichkeitsdimension erschließen, die dem rational-zugreifenden Zugang verschlossen bleiben muss, da das Böse als wesentlich irrational gar nicht rational angemessen erfasst werden *kann*. Die rationale Auseinandersetzung mit dem Bösen wird dadurch nicht überflüssig oder diskreditiert, sondern ergänzt durch eine Zugangsweise, die verhindern kann, dass die durch das Irrationale herausgeforderte und in Frage gestellte Rationalität um ihrer Selbstrechtfertigung willen das Böse rationalisiert – und so gerade *als Böses* verfehlt.

Eine solche Verarbeitung löst bei fast allen Rezipienten einen ursprünglichen Reflex aus, dass ein solches Geschehen nicht wahr sein darf, und das umso mehr, je weniger der Rezipient mit Musik und Ästhetik des Bösen vertraut ist. So hat etwa die Thrash Metal-Band *Slayer* mit *Angel of Death* ein Stück vorgelegt, das ohne eine explizite Verurteilung die Taten des Auschwitz-er KZ-Arzt *Josef Mengele* beschreibt.

Obwohl der Text die rein beschreibende Distanz nicht ganz bis zum Ende durchhält, ist die Herausforderung des Textes so stark, dass die eindeutig negative Bezeichnung Mengeles als „rancid angel of death“ (*widerwärtiger* Todesengel) in der Wahrnehmung des Hörers untergeht. Wegen der fehlenden emphatischen Verurteilung wirkt das Stück geradezu als Verherrlichung des Bösen, und selbst Metaller kommen, entsprechend angefragt, ins Grübeln, ob sich *Slayer* hier nicht „höchst sarkastisch über die Opfer des KZ-Arzt lustig machen“<sup>28</sup>. Doch eine Überprüfung des Textes zeigt, dass sowohl die geschilderten Greuelthaten und alle verwendeten Bezeichnungen als auch die Tatsache, dass Mengele ungestraft davongekommen ist, geschichtlich im Wesentlichen verbürgt sind. Die empörende Schrecklichkeit des Textes entspringt also nicht erst der Art der Darstellung des Geschehens, sondern bereits der historischen Realität.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> G. KÜHNEMUND: *Slayer* (2007), S. 10.

<sup>29</sup> Vgl. ausführlich zu *Slayers* *Angel of Death* S. BERNDT: *Gott haßt die Jünger der Lüge* (2012), S. 165–174.

### 2.3 Gefahren der Überschreitung

Die Transgressivität des Metals kann gerade aufgrund des Prinzips der Überschreitung, von moralischen Fragestellungen abgesehen, problematisch werden. Rein textlich ist bereits die Gefahr gegeben, dass bei einer ungenügenden Verarbeitung die Opfer eines dargestellten historischen Geschehens erneut zu Opfern gemacht und in ihrer Würde verletzt werden. Zudem bleibt immer auch die Möglichkeit des Missverstehens, durch das aus der künstlerisch motivierten Überschreitung eine moralische Grenzüberschreitung wird.

Eine Entwicklung, die alle schon in den 1980er Jahren geäußerte Kritik am Metal de facto bestätigte, gab es Anfang der 1990er in Norwegen, als aus der dortigen Black Metal-Szene heraus Kirchen in Brand gesteckt, Morde begangen und nationalsozialistische Ideologie verbreitet wurden.<sup>30</sup> Diese Entwicklung war möglich, weil die meisten Mitglieder der zudem überschaubaren Szene die Transgressivität des Metal nicht kennengelernt hatten. Vielmehr war ihre Wahrnehmung der Szene zur damaligen Zeit vom Schwedischen Death Metal geprägt, dessen Protagonisten ganz offen die Transgressivität leugneten, indem sie die Ernsthaftigkeit ihrer Grenzüberschreitungen offen bestritten und zur reinen Show erklärten. Entsprechend entfiel auch die öffentliche Thematisierung als Überschreitung – stattdessen wurde über den Schwedischen Death Metal bis hinein in die Boulevardpresse unkritisch positiv berichtet.<sup>31</sup> In Norwegen wollte *Euronymous* (Black Metal-Pseudonym von Oystein Aarseth), der einige Jahre älter war als die meisten anderen Szenemitglieder, wahrscheinlich die Transgressivität des Metal zurückgewinnen und inszenierte sich entsprechend, auch verbal. Die Jüngeren verstanden diese Inszenierung nicht als transgressiv, sondern machten ihm teilweise den Vorwurf, nur zu reden, aber nicht zu handeln – was sie dann selbst übernahmen.

Dieses Missverständnis hat sich in der weiteren Entwicklung des Black Metals fortgesetzt, sodass es bis heute das Subgenre NSBM (Nationalsozialistischer Black Metal) gibt.<sup>32</sup> Hier wird auf nicht-transgressive Weise rechtsextrêmes und menschenverachtendes Gedankengut verarbeitet und propagiert. Zu Beginn der Entwicklung war auch dies nicht eindeutig, so dass es auch Episoden gibt, die – im Nachhinein – als transgressive Grenzüberschreitun-

<sup>30</sup> Vgl. M. MOYNIHAN/D. SØDERLIND: *Lords of Chaos* (2005).

<sup>31</sup> Vgl. D. EKEROTH: *Swedish Death Metal* (2006), S. 276.

<sup>32</sup> Vgl. zum NSBM und seiner Entstehung C. DORNBUSCH/H.-P. KILLGUSS: *Unheilige Allianzen* (2005); J. LOHMANN/H. WANDERS: *Evolas Jünger und Odins Krieger* (2002); L. v. BIL-  
LERBECK/F. NORDHAUSEN: *Satanskinder* (1995); M. MOYNIHAN/D. SØDERLIND: *Lords of Chaos* (2005), S. 165–211 und 289–329.

gen zu verstehen sind. So deutet jedenfalls der jüdische Metalforscher KEITH KAHN-HARRIS einige offenbar wohlüberlegte und platzierte antisemitische Äußerungen des norwegischen Schlagzeugers *Fenriz* als transgressiv<sup>33</sup>, wofür zudem spricht, dass er wie *Euronymous* einem geringfügig älteren Jahrgang angehört. Der „Ahnherr“ des NSBM, *Varg Vikernes*, fasste die Äußerungen jedoch anders auf – wie wohl auch *Fenriz* seinerseits dessen Verwendung nationalsozialistischer Motive irrtümlich transgressiv deutete.<sup>34</sup>

#### 2.4 Zusammenfassung und Ausblick

Metal kann als eine Form der Überschreitung verstanden werden. Er setzt sich in und durch seine Transgressivität mit dem Bösen in der Welt auseinander und das nicht nur irgendwie abstrakt, sondern ganz konkret, an konkreten Beispielen, und auf emotional herausfordernde Weise. Die Form der Darstellung selbst bleibt vormoralisch, weil sie gerade die moralische Fragestellung ausblendet und Böses *als Böses* darstellt. Sie ist aber aufgrund der ihr innewohnenden emotionalen Herausforderung nicht darauf angelegt, in der Rezeption vormoralisch zu bleiben. Spätestens und insbesondere in der öffentlichen Thematisierung stellt sich die Frage nach der moralischen Bewertung, und bleibt sie aus, kommen die überschrittenen Grenzen als Grenzen in Gefahr.

Der Grund, warum das Kunstwerk Böses *als Böses* darstellen kann, liegt zwar einerseits in der ästhetisch bösen Darstellung begründet. Diese würde aber nicht funktionieren, wenn es nicht bereits das Dargestellte selbst wäre, das im ethischen Sinne böse ist. Vielmehr wird durch die Art der Darstellung, d.h. vor allem die Musik, das Böse *als Böses* in einer Weise zugänglich und erfahrbar, die der Rationalität grundsätzlich verschlossen bleiben muss.

Auf Rezipientenseite korrespondiert dem, dass nicht die hervorgerufenen Emotionen böse sind, sondern sich die Frage nach dem rechten Umgang mit ihnen stellt. Wie BERGER feststellte, geht es gerade um eine Auseinandersetzung mit negativen Emotionen, um von ihnen, die zu den mächtigsten menschlichen Gefühlen zählen, nicht zum Handeln getrieben zu werden, obwohl ein Moment des Durchatmens und Überlegens angemessen wäre. Die Metalszene bietet daher einen Raum, in dem Grenzen überschritten werden können, um den Umgang mit dem zu erlernen, was jenseits dieser Grenzen liegt, indem sie zugleich rigide Grenzen aufrichtet, um ein „Experimentalgebiet“ zu schaffen.

<sup>33</sup> Vgl. K. KAHN-HARRIS: *Extreme Metal* (2007), S. 152f.

<sup>34</sup> Vgl. zur Episode um *Fenriz* auch M. MOYNIHAN/D. SØDERLIND: *Lords of Chaos* (2005), S. 371–376.

Diese Grenzüberschreitungen sind real und somit auch real gefährlich. Um ihre bildende Funktion zu erfüllen, müssen sie das auch sein. Gemildert wird die Gefahr durch die (Szene-)Umgebung, die sich einerseits auf die Grenzüberschreitungen durch die rigiden neuen Grenzen einstellt und andererseits ein spielerischer (Lern-)Ort ist, an dem das Scheitern im Raum jenseits der Grenzen maximal den zeitweiligen Spott der Freunde, aber in der Regel keine unheilbaren Schäden für das weitere Leben mit sich bringt.

Die Szene kann jedoch nicht aus sich selbst heraus verhindern, dass es zu Exzessen und Missverständnissen kommt. Sie kann lediglich den Rahmen bieten, in dem der Umgang mit dem (dargestellten) Bösen erlernt werden kann, aber aufgrund der Funktionsweise der Überschreitung ihn nicht erklären. Das Individuum muss ihn selbst erlernen und ist dabei gleichermaßen auf Vorbilder in der Szene als auch auf kritische Anfragen durch Außenstehende angewiesen. Wo diese Voraussetzungen nicht in ausreichendem Maße gegeben sind, kann es zu gefährlichen Fehlentwicklungen des Einzelnen oder auch der Szene kommen.

Umgekehrt stellt sich der Metal auch als gesellschaftliche Herausforderung dar. Einerseits indem er, solange er als transgressiv ernstgenommen wird, unangenehme Fragestellungen in den Diskurs einbringt. Andererseits indem er die Frage aufwirft, wie nach dem Scheitern des neuzeitlichen Optimismus, durch technischen und gesellschaftlichen Fortschritt das Böse überwinden zu können, gesellschaftlich mit der bleibenden Herausforderung durch das Böse in der Welt umgegangen wird. Ist dieser Umgang nicht defizitär, indem er sich auf rationale bzw. rationalisierbare Fragestellungen beschränkt, aber gerade so die Bosheit des Bösen verfehlt?<sup>35</sup>

#### Zusammenfassung

BERNDT, SEBASTIAN: „**Dein Fuß wird baden im Blut.**“ **Metal als Phänomen der Überschreitung und ganzheitliche Auseinandersetzung mit dem Bösen.** *Grenzgebiete der Wissenschaft (GW)* 63 (2014) 1, 7–29

Metalmusik und -kultur überschreiten musikalische, inhaltliche, körperliche und ästhetische Grenzen. Als Überschreitung im soziologischen Sinne interessiert sich der Metal nicht für moralische Fragestellungen,

#### Summary

BERNDT, SEBASTIAN: “**You will wash your feet in your enemy’s blood.**” **Metal as a phenomenon of transgression and a holistic view on evil.** *Grenzgebiete der Wissenschaft (GW)* 63 (2014) 1, 7–29

Heavy Metal is to be understood as a transgressive music and culture. Its transgression is sonic, discursive, bodily and aesthetical. As transgression it is not involved in moral distinctions, though bound to be discussed

<sup>35</sup> Vgl. ausführlicher S. BERNDT: *Gott haßt die Jünger der Lüge* (2012). S. 295–313.341-343.

ist aber gerade deshalb auf seine öffentliche Thematisierung als böse angewiesen. Auf diese Weise ermöglicht der Metal jedoch eine Zugangsweise zum Bösen, die über eine rein rationale Betrachtung hinaus das Böse *als Böses* erfahrbar machen kann. Als ein solches gesellschaftliches Phänomen wirft er neue Fragen im Umgang mit dem Bösen auf, insbesondere nachdem das Vertrauen, das Böse durch gesellschaftlichen und/oder wissenschaftlichen Fortschritt zu überwinden, verloren gegangen ist.

Ästhetik des Bösen  
Böse, das  
Emotionen  
Identität  
Individualität  
Metal  
Musik  
Überschreitung

morally by the public. Fascinated with the abject, with violence, atrocities, perversities and all the other matters regarded as evil by the society and forging these topics into art, it needs somebody else to name this art as what it is – evil. Thus, metal provides a way of experiencing evil *as evil* which is impossible for a mere rational approach. As such it raises new questions, i.e. how to deal with evil since it obviously won't be overthrown by social or scientific progress.

Aesthetics of evil  
emotions  
evil  
identity  
individuality  
metal  
music  
transgression

#### L i t e r a t u r

- ALT, PETER-ANDRÉ: *Ästhetik des Bösen*. München: C. H. Beck, 2010.
- ARNETT, JEFFREY JENSEN: *Metalheads. Heavy Metal Music and Adolescent Alienation*. Boulder/Oxford: Westview Press, 1996.
- BARTOSCH, ROMAN (Hg.): *Lyrics und Intertextualität*. Oberhausen: Schmenk, 2011 (*Heavy Metal Studies*; 1).
- BERGER, HARRIS M.: *The Practice of Perception. Multi-functionality and Time in the Musical Experiences of a Heavy Metal Drummer*. *Ethnomusicology* 41 (März 1997), 464–488.  
— *Death Metal Tonality and the Act of Listening*. *Popular Music* 18 (Februar 1999), 161–178.  
— *Metal, Rock, and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Hanover/London: University Press of New England, 1999.
- BERNDT, SEBASTIAN: *Gott hasst die Jünger der Lüge. Ein Versuch über Metal und Christentum: Metal als gesellschaftliches Zeitphänomen mit ethischen und religiösen Implikationen*. Hamburg: tredition, 2012.
- BILLERBECK, LIANE VON/NORDHAUSEN, FRANK: *Satanskinder. Der Mordfall Sandro B*. Berlin: Ch. Links, <sup>2</sup>1995.
- BOHRER, KARL HEINZ: *Das Böse – eine ästhetische Kategorie?* *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 39 (Juni 1985) Nr. 436, 459–473.  
— *Die permanente Theodizee. Über das verfehlte Böse im deutschen Bewusstsein*. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 41 (April 1987) Nr. 458, 267–286.
- BRINKMANN, OLAF: *Origin. Der Verlorene Sohn*. *Legacy. The Voice from the Dark Side* (April/Mai 2008) Nr. 54, S. 84.

- COPE, ANDREW L.: *Black Sabbath and the rise of heavy metal music*. Farnham/Burlington: Ashgate, 2010.
- DIAZ-BONE, RAINER: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*. Opladen: Leske + Budrich, 2002.
- DORNBUSCH, CHRISTIAN/KILLGUSS, HANS-PETER: *Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*. Hamburg/Münster: Unrast, 2005.
- ECKEL, KURT: *Der Anteil der Sinnesphysiologie an der menschlichen Hörwelt*, in: Gerhart Harrer (Hg.): *Grundlagen der Musiktherapie und Musikpsychologie*. Jena: VEB Gustav Fischer, 1975, S. 49–77 (DDR-Lizenzausgabe).
- EGGELING, JÖRG: *Der Stellenwert des Heavy Metal bei Schülerinnen und Schülern eines Kleinstadtgymnasiums*. Münster: Lit, 2003.
- *Funktionen und Wirkungen okkultur Heavy Metal-Videoclips bei Schülerinnen und Schülern*. Norderstedt: Books on Demand, o. J. [2006].
- EKEROTH, DANIEL: *Swedish Death Metal*. Johanneshov: Tamara Press, 2006.
- ELFLEIN, DIETMAR: *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*. Bielefeld: Transcript, 2010 (Texte zur populären Musik; 6).
- GAWLIK, MARION: *Skins, Punks, Kuttens und Heavys. Probleme und Ressourcen von Subkultur-Jugendlichen in den neuen Bundesländern. Ergebnisse einer repräsentativen Jugendbefragung*. *Unsere Jugend* 46 (1994), 419–426.
- HARRIS, KEITH DANIEL: *Transgression and Mundanity. The Global Extreme Metal Scene*. Doktorarbeit, Goldsmith College, University of London 2001.
- KAHN-HARRIS, KEITH: *Unspectacular Subculture? Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene*, in: Andy Bennett/Keith Kahn-Harris (Hg.): *After Subculture. Critical Studies in Contemporary Youth Culture*. Basingstoke/New York: palgrave macmillan, 2004, S. 107–118.
- *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford/New York: Berg, 2007.
- KÜHNEMUND, GÖTZ: *Slayer. Die Titanen des Thrash*. Beilage zu *Rock Hard* Nr. 243 (August 2007).
- LOHMANN, JOHANNES/WANDERS, HANS: *Evolas Jünger und Odins Krieger. Extrem rechte Ideologien in der Dark Wave- und Black Metal-Szene*, in: Christian Dornbusch/Jan Raabe (Hg.): *RechtsRock. Bestandsaufnahme und Gegenstrategien*. Hamburg/Münster: Unrast, 2002, S. 287–307.
- MADER, MATTHIAS/KERSCHKE, MANFRED/JESKE, OTGER: *NWoBHM – The glory Days*. Berlin: IP-Verlag Jeske/Mader, 1995.
- MOYNIHAN, MICHAEL/SØDERLIND, DIDRIK: *Lords of Chaos. Satanischer Metal: Der blutige Aufstieg aus dem Untergrund. Zeltigen-Richtig: Prophecy*, 2005.
- NOHR, ROLF F. (Hg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: Lit, 2011 (MedienWelten; 16).
- NOLTEERNSTING, ELKE: *Heavy Metal. Die Suche nach der Bestie*, o. O. [Bad Tölz]: Tilsner, 2002.
- PLATTIG, KARL-HEINZ: *Verarbeitung einzelner Schallereignisse*, in: Herbert Bruhn/Rolf Oerter/Helmut Rösing (Hg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993, S. 666–670.
- PURCELL, NATALIE J.: *Death Metal Music. The Passion and Politics of a Subculture*. Jefferson/London: McFarland, 2003.

ROCCOR, BETTINA: Heavy Metal. Kunst. Kommerz. Ketzerei. Berlin: IP-Verlag Jeske/Mader, 1998.

WALLACH, JEREMY/BERGER, HARRIS M./GREENE, PAUL D. (Hg.): Metal rules the globe. Heavy metal music around the world. Durham: Duke University Press, 2012.

WALSER, ROBERT: Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, DEENA: Heavy Metal. The Music and Its Culture, o. O. [New York u.a.]: Da Capo Press, 2000 (Revised Edition, Erstveröffentlichung 1991).

Dr. Sebastian Berndt, Emilienstr. 1, D-99817 Eisenach

[kontakt@metal-und-christentum.de](mailto:kontakt@metal-und-christentum.de)

<http://metal-und-christentum.de>