

# Hell for Leather

Metal als Kunstform

Colin Lang

Stellen Sie sich vor, Sie ständen vor einer Galerie und würden laute Musik hören, die auf den Hof eines Gewerbegebiets in London schallt. Das würden Sie sich doch genauer anhören wollen, um herauszufinden, wer für dieses Spektakel verantwortlich ist und diesen Vibrationen auf den Grund gehen. Es klingt wie ein Konzert, aber den Umherstehenden ist es nicht gestattet, den Ort zu betreten, die Musiker\*innen und Instrumente zu sehen, die ein solches Grollen produzieren, dass es die Wände zum Wackeln bringt und in den sich schüttelnden Körper einfährt, weil Subbässe bei 20 bis 60 Hz beinahe unhörbar sind. Wenn man sie aber bei einer Lautstärke von fast 130 Dezibel spielt, wie die Drone Metal Band Sunn O))) es an diesem Abend im Juni 2006 tat, dann treten Klänge auf, die man nicht akustisch hören, sondern bloß somatisch wahrnehmen kann und die Zuhörer\*innen in Schallkammern verwandeln, die wie das Innenleben eines Gehörgangs vibrieren.

Dieses »Konzert« fand in Maureen Paleys Galerie statt und sobald die Musik geendet hatte, lud man das Publikum ein, all diese Lautsprecher, Instrumente und anderen technischen Geräte von Sunn O))) zu sehen, die von dem amerikanischen Künstler Banks Violette mit Salz verkrustet worden waren. In der Mitte des Ganzen lag eine zusammengebrochene schwarze Form (scheinbar lag Stephen O'Malley, der Mitbegründer der Band, während der ganzen Performance in diesem schwarzen Sarg), was dem Ganzen den Anstrich eines Tatorts gab – kein Blut, keine Zeugen und

Verstärker, die unspielbar wurden, nachdem man sie mit Salz überzogen hatte. Salz ist natürlich ein Konservierungsmittel, das den Zustand der Dinge so festhält, dass man sie später noch verwenden kann, aber in diesem Fall war die Haltbarmachung nicht für eine spätere Verwendung gedacht, sondern als Erinnerung an die Vergangenheit der Musik, die einst mit diesen Objekten erzeugt worden war. Die zusammengefallene schwarze Form im Zentrum dieser Konstellation erschien wie ein Umhang oder Vorhang, den man von der Stange geschnitten hatte.

Den Vorhang darf man sich vorstellen als Referenz an die antike Geschichte des Pythagoras, der daran glaubte, wenn er seine Schüler\*innen von seinem Körper fernhielt, würde er bei ihnen eine höhere Konzentration auf die gesprochenen Worte erreichen. Gilt das auch für das Konzert von Sunn O)))? Es wäre sinnvoller zu sagen, dass der dunkle Lord über dieses abendliche Konzert gewacht hat und nicht der antike Mathematiker Pythagoras. Indes erlaubte die Situation durchaus, solche Vergleiche zu machen. In der jüngeren Geschichte des Klangs taucht Pierre Schaeffers Verwendung des Pythagoreischen Vorhangs auf, den er verwendet, um seinen Begriff von »Akusmatik« zu erklären – das absichtsvolle Auslösen eines Klangs von seiner Quelle. Schaeffers Philosophie des Hörens und der musikalischen Produktion, die *musique concrète*, verwendete Vorhänge als Metaphern für das Auditive im Kontrast zum Visuellen, weil Pythagoras selbst hoffte, dass seine Zuhörer\*innen



Banks Violette, *SunnO)))* – (*black stage/coma mirror*), Stahlbeschläge, Sperrholz, Farbe, Fiberglas, getöntes Epoxid, Dimensionen variabel, 2006 © Banks Violette, courtesy Maureen Paley, London

\*

nicht durch Mimik und Gestik abgelenkt werden, wenn er seinen Körper mit einem Vorhang verhüllt. Schaeffer wiederum galt die Akusmatik als eine Form des »reinen Hörens«, wo sich auch der Einfluss von Edmund Husserls Phänomenologie niederschlägt. Gespleißte Tonbandmusik würde da von selbst entstehen, eine Art autonomes Klangwesen, das seine Zuhörer\*innen in den Zustand eines unbelasteten Hörens frei von allen Assoziationen und Bestrebungen, Klang und Klangquelle zu identifizieren, versetzen würde. Aber wie könnte man Husserl, Pythagoras und Schaeffer in diesem Totentanz beschwören, diesem abstrakt dröhnenden Geräusch, dass nur durch die seltsamsten Verbindungen in eine Beziehung zu seiner Quelle gerät? Wieso verwehrt man uns die Sicht auf die Vorgänge? Ist das etwa ein Streber-Metal, der seine eigene Phänomenologie ausbilden will?

Das Paris der Nachkriegszeit ist von diesem Drone Metal weit entfernt. Die Verbindungen sind aber dennoch da, wenn man an O'Malley denkt, der als Graphikdesigner Album Art für die Neuauflagen der von der 1958 gegründeten *Groupe de recherches musicales* (GRM) in den Pariser Studios ihrer Forschungseinrichtung zur Akusmatik aufgenommenen Pionierarbeiten zum Mischen und zur Klangcollage von Pierre Schaeffer gemacht hat. O'Malley ist mittlerweile nach Paris gezogen, eine ganz andere Welt als Seattle, wo Sunn O))) einmal begann. Es ist beinahe schon pervers, Sunn O))) ein derartiges Niveau klanglicher Kompetenz zuzugestehen, allerdings möchte ich vorschlagen, dass wie bei Schaeffer, dem das Hören Anfang und Ende der akusmatischen Erfahrung war, eine formalistische Richtung im Metal existiert, die außerhalb des besonnerenen Gebiete von Tonband-

musik und Collage steht. Formalistisch ist sie, weil schon Schaeffer die bloße Idee eines Bedeutungsgehalts aus seiner Musik auslöschen wollte, um so die Zeichenkette zu unterbrechen, durch die von der Liveperformance bis zur naturalistischen Klangimitation von Industriemaschinen so viel im Musikleben pulsiert. Es wird beständig über das

schöpferischen Willens. Das Salzen trägt dazu bei, übertreibt geradezu diese Eigenschaften, die schon von vornherein im bildhauerischen Objekt angelegt sind. Anders als dies in der Malerei oder Fotografie der Fall ist, okkupiert die Skulptur die Bereiche und Räume, die auch wir beleben, auf dreidimensionale Art und Weise und zwingt uns

## Woran liegt es also, dass der Metal so flexibel und anpassungsfähig ist?

abstrakte Wesen des Klangs gegrübelt, über seine nichtrepräsentationalen Effekte, aber erst Schaeffer gelang es, diese Abstraktion zu erden. Für Sunn O))), deren Name sich von den verwendeten Verstärkern ableitet, greift ein ganz ähnlicher Angriff auf diese Darstellbarkeit, so dass dieses Begräbnis ihrer Musik in einer Performance, in der man weder die Musiker\*innen noch deren Handlung fetischisieren kann – einfach schon deshalb, weil sie den Blicken entzogen sind –, an sich schon vielsagend für die Überschneidungen zwischen Heavy Metal und den Künsten im Allgemeinen ist.

Violettes Verkrustungen waren das Ergebnis einer Zusammenarbeit von Metal und Bildhauerei, die beide vor dem Horizont von Zeitlichkeit operieren, an den Extremata des zeitlichen Spektrums zwischen Dauer und Stasis. Diese Achse definiert das Feld, in dem sowohl Sunn O))) als auch Violette tätig sind. Bildhauerei entfaltet die Zeit ihrer eigenen Erfahrung als Objekt, in der sie ist, was sie ist, aber nicht mehr länger am Prozess ihres eigenen Werdens teilhat. Violettes Aufmerksamkeit für diesen Zustand erlaubt ihm, sich mit seinen gesalzenen Instrumenten und Objekten dem ästhetisch Gegensätzlichen anzunähern, die formale Struktur der Zeit, in der Skulpturen als Erfahrungsgegenstände wirksam werden, explizit und sogar konkret zu machen. Solche Kunst ist anwesend, ohne je ganz tätig zu sein, steter Überrest irgendeines vorangegangenen Akts oder eines

so zum Nachdenken über die zeitlichen Beschränkungen unseres eigenen Daseins, das stets vom Schatten des Todes bedroht ist. Um eine völlige Perversion zu riskieren: Ist es nicht möglich über den phänomenologischen Tod und über Death Metal nachzudenken?

Die andere Seite dieser Medaille bildet die Aufführung von Musik in Konzertsituationen, die stets auf die Gegenwart bezogen ist und ihre Zeitlichkeit im Prozess streckt. Sunn O)))s deutliche Trennung zwischen dem Akt des Musikmachens und seiner Rezeption ist da ein Beleg für die Tatsache, dass jede gehörte Sekunde stets von der Möglichkeit des Nicht-Hörens – und in diesem Fall: des Nicht-Sehens – umwoben ist. Und dann konnte man an diesem Abend in Maureen Paleys Galerie etwas sehen, aber dies waren nur die Überreste des Abgelaufenen, die Spuren eines musikalischen Ereignisses, seine Asche ganz so wie das Salz, das die Instrumente von Sunn O))) überzog. Es gibt aber natürlich auch alltäglichere Umstände, um die es hier geht, wie beispielsweise das Moment, dass Violette es durch den Salzüberzug unmöglich machte, diese Instrumente und Verstärker je wieder benutzen zu können: Was vergangen ist, ist vergangen, was geschehen ist, ist geschehen.

\*



Banks Violette, *SunnO)))* / *(Repeater) Decay / Coma Mirror*, Stahl, Eisenwaren, Sperrholz, Farbe, Fiberglas, getöntes Epoxid, Salz, Harz, Dimensionen variabel, 2006 © Banks Violette, courtesy Maureen Paley, London

Im Laufe der populären Musik seit den 1980er-Jahren, als Heavy Metal erstmals aufkam, hat dieses Genre es geschafft, beständig zu wachsen – sowohl innerlich bezüglich grundlegender musikalischer Formen und Paradigmen als auch äußerlich in der Welt von Kunst, Theater, Performance und sogar klassischen Konzertsälen. Wieso ist diese Entwicklung nicht auch bei Gattungen wie dem Hardcore Punk feststellbar, dessen Nachleben heute den Eindruck des Nachplapperns in einer hermetisch verschlossenen Echokammer macht? Woran liegt es also, dass der Metal so flexibel und anpassungsfähig ist? Ein kurzer Blick auf die Art und Weise, wie seine Gründer\*innen das Genre im Verhältnis zu traditionelleren Liedstrukturen auffassten, ist hier vielleicht der richtige Einsatzpunkt.

Mitte der 1990er-Jahre entstand plötzlich eine Metal Band im Umfeld traditionellerer Indie Rock-Gruppen. Zunächst unter dem Namen The Champs (man wechselte ihn später auf Grund einer älteren Band gleichen Namens in den 1960er-Jahren) sind sie heute unter The Fucking Champs bekannt und schreiben weiterhin ihre hauptsächlich instrumentalen Songs, die sich

durch ausladenden Gebrauch von Gitarrenriffs und Shredding auszeichnen. Einen der Mitgründer von The Fucking Champs, Josh Smith, hat man mal während eines Festivals, auf dem sonst keine Metal Bands auftraten, interviewt und er machte dort als Einflussfaktor auf seine Musik besonders das stark, was die britische Presse in den 1980er-Jahren als NWOBHM (New Wave of British Heavy Metal) bezeichnet hat.

Obwohl unter diesem Begriff ganz unterschiedliche Ansätze zusammengefasst wurden, gab es für Smith dennoch einen gemeinsamen Nenner. Er spöttelte: »Die [NWOBHM] waren danach aus, Songs und Songstrukturen zu zerstören. Geradlinige Riffs vernichteten die traditionellen zyklischen Strukturen von Popsongs, die immer bloß von der Melodie zum Chorus, zum Break und dann wieder zurück bis zur Übelkeit gehen.« In Smiths Augen ist diese Linearität das wichtigste Strukturelement aus der NWOBHM, die metrisch-rhythmische Veränderungen über vorhersehbare Muster und formale Versatzstücke stellte. Jede Einlage schien dann Ewigkeiten anzudauern, völlig losgelöst, ohne je das Bedürfnis zu haben,



zurück in melodisch und zyklisch Bekanntes zurückzufallen. Linien würden den Kreis zerstören, seine Konturen in der Geschwindigkeit des Gitarrenspiels aufweichen. Metal meinte dort also etwas weitaus Technischeres als für die meisten Metalheads, er war dazu gedacht, Gewalt gegen die Vorhersehbarkeit weiter Teile der Popmu-

ihrer Wiedergabe durch die Verstärker, die zum Gegenstand des Werks werden – nicht, worum es im Gesangtext geht. Das Tempo kommt der Geschwindigkeit eines Gletschers gleich, langsam, sehr langsam (auf 73 Minuten aus *Earth 2* sind nur drei solcher ›Songs‹ angelegt) marschiert er durch unterschiedliche Taktarten, taktlose Episoden.

## Hinter diesen dämonischen Wolken aus den Anlagen, auf die das Licht unheimlich strahlte, war es beinahe unmöglich irgendjemand auf der Bühne zu sehen.

sik auf einer formalen Ebene zu erreichen. The Fucking Champs nannten einige ihrer frühen Songs »NWOBHM« und »NWOBHM 2«, um über ihre Herkunft keine Zweifel zu lassen.

\*

Sunn O))) wie auch andere Drone-Gruppen verwenden diese Linearität der Gründer\*innen des Metals immer noch – allerdings mit zwei entscheidenden Unterschieden: Tempo und subharmonische Frequenzen. Songs, wenn man sie denn als solche bezeichnen will, füllen die Lücken und Zwischenräume aus, die üblicherweise zwischen den Noten des älteren Metals entstehen würden. Man schaue sich nur die Aufnahme *Earth 2* (untertitelt mit »Special Low Frequency Version«), der allseits bekannten, gleichnamigen Pioniere dieser Richtung an. Obwohl es hier eindeutige Akkordstrukturen und sogar ein oder zwei Einschläge bekannter Harmonien gibt (das Album klingt, als hätte man die Abspielgeschwindigkeit eines Tonbands stark verringert), versinkt die Musik immer tiefer und tiefer in den dunklen Abgrund von Feedback und Crunch. Sie wird launisch und pessimistisch ohne je ein Wort zu sagen oder die eigene Dunkelheit an sich einmal zu reflektieren. Wie jeder gute formalistische Bildhauer sind es die Einschränkungen des Mediums Gitarre und

Das ist alles die Dunkelheit selbst, eine Akusmatik des Bösen, um Schaeffers Wortschöpfung zu verwenden, die unter die Haut wie in die Erde einfährt, das ewige Höllenfeuer der Zeit und sein Ende in der gelebten Erfahrung. Das ist genug, um den eigenen Glauben zu verlieren.

Sunn O))) verwendet Baritongitarren, die häufig auf a gestimmt wurden, um ihren akustischen Schaden anzurichten. Dies funktioniert allerdings nur manchmal, weil die Aufnahme- und Wiedergabegeräte kaum dazu in der Lage sind, die volle Bandbreite dieser Musik für den Heimgebrauch zu vermitteln. Diese Musik zu sehen oder sie nicht zu sehen, ist, ganz so wie in London, etwas ganz anderes, wenn der gesamte Konzertraum, seine Wände und Böden durch die gerichteten oder ungerichteten Bassfrequenzen rundherum grollen. Die buchstäbliche Unterwelt unter deinen Füßen wird da beschworen – nicht bloß assoziativ, sondern in der konkreten Wirklichkeit. Wenigstens während ihres Berliner Konzerts im Juli 2019 wurde der Festsaal in eine Gewitterkammer verwandelt, drückend heiß, aber mit vollständiger Lichtershow und Rauchmaschinen. Hinter diesen dämonischen Wolken aus den Anlagen, auf die das Licht unheimlich strahlte, war es beinahe unmöglich irgendjemand auf der Bühne zu sehen – ganz so wie Pythagoras. Wenn zeitweise Lücken in diesem Vorhang klafften, konnte man

zwei Riesen ausmachen, die in ihren Umhängen wie Druiden aussahen und von Zeit zu Zeit wie in einem magischen Ritual ihre Gitarren durch den Qualm stießen. Nach der Aufführung bemerkte ich gegenüber einem Freund (denn während des Konzerts konnte man für 90 Minuten ohne Unterbrechung niemanden sehen oder hören), dass wir gemeinsam durch die Hölle gegangen seien. Das war die beste Aufführung, die ich seit Jahren erlebt habe, völlig in sich stimmig von den Lichteffekten über den Rauch, der irgendwann aus meinem eigenen Mund zu kommen schien, bis hin zu den Bassklängen, die meinen ganzen Körper durchrüttelt hatten. *Life Metal* hieß dieses Album, als ironisches Spiel mit ›Death Metal‹, für das die Band herumtourte und an diesem Abend eine gar nicht so subtile Referenz an die Idee einer gelebten Erfahrung machte.

Als Komplex formaler Prinzipien hat der Metal heute auch den Parnassus von klassischer und zeitgenössischer Musik erklimmt, wo Protagonisten wie Bernhard Gander mit seiner Verquickung von Karneval und Atonalität sowie klassisch ausgebildeten Sänger\*innen tätig sind und der auf Teufel komm raus darauf aus ist, mit den inneren Gepflogenheiten musikalischer Werke wie beispielsweise in »Take Death« zu spielen. Die Zukunft der neuen Musik des Metals ist klar (ist sie dunkel?), wo jüngere Komponist\*innen wie Jeanne Artemis Strieder und das Kollektiv Coma Cluster Void strafenden Death Metal ausstoßen, der sich durch komplexe Taktarten und geräuschhafte Breaks auszeichnet. Was sagt dies nun alles über die künstlerische Seite des Metals? Nun, sehr wenig, wenn man der Stoßrichtung auf der semantischen Ebene mit ihren verschiedenen Bedeutungen folgt – der Lebensstil, das lange Haar, die engen Jeans beispielsweise. Nein, Metal ist heute nicht die strukturalistische Revolution des Zeichens – das ist etwas für die Hippies. Metal ist heute so etwas wie der Tod des Zeichens, ein lang-

samer, qualvoller und dunkel atmosphärischer Soundtrack für den Weg in die Hölle, wo das Ich ausgemerzt und von den klanglichen Extremen überwältigt wird. Da würde Pythagoras vor Neid erblassen!

*Aus dem Englischen übersetzt von Patrick Becker-Naydenov*

**Colin Lang** ist ein unabhängiger Wissenschaftler mit Sitz in Berlin, der u.a. über Klang in der Bildenden Kunst lehrt, Vorträge hält und schreibt. Er ist kein großer Metalhead, aber er schleicht sich in alles ein, was mit Untergangsstimmungen zu tun hat – wenn er kann. Sein tägliches Brot verdient er als Senior Editor des Spike Art Magazine.