

1 Einleitung: Normenbezogenes klangliches Wissen in der steirischen Heavy-Metal-Szene seit 1980¹

„Du hast dir die Haare wachsen lassen, du hast dann irgendwie geschafft, ein Metal-T-Shirt zu haben und härterer Musik zu frönen und [...] warst [...] schon der Outlaw. [...] Du bist [...] einfach erschienen, [...] ein bisschen herumgegangen, die Leute haben die Straßenseite gewechselt und du warst der Outlaw.“²

„[Der Metal-Sound] hat mich [...] fasziniert, vor allem [...] die extrem verzerrten Gitarren [...]. [Der Gesang hatte] so was Grantiges [...]. [Das passte zum] Gefühl [...] als Jugendlicher [...], dass man [...] nichts darf.“³

Diese Zitate stammen von zwei Zeitzeugen, die zur Geschichte der steirischen Metal-Szene befragt wurden. Sie erzählten von ihren Szeneerfahrungen als männliche Jugendliche bzw. junge Erwachsene in den 1980er-Jahren. Der erste von beiden erinnerte sich daran, was es hieß, sich in den frühen 1980er-Jahren als Metal-Fan – durch das Tragen langer Haare und einschlägiger Band-T-Shirts als solcher identifizierbar – im öffentlichen Raum einer teils noch stark katholisch-konservativ geprägten Steiermark zu bewegen. Die Erinnerungen des zweiten Interviewees stellen den spezifischen Klang von Heavy Metal in den Mittelpunkt, welchen er mit ‚seinen‘ 1980er-Jahren verband. Zusammen betrachtet verdeutlichen diese beiden Erinnerungsstränge die Themenbereiche des vorliegenden Buchs: die charakteristischen Rechts-, Moral- und Klangdimensionen der lokalen Kultur der steirischen Metal-Szene seit den frühen 1980er-Jahren.⁴ Paradigmatisch tritt das Zusammenspiel der drei Dimensionen in Judas Priests Klassiker „Breaking the Law“ aus dem Jahr 1980 auf, der auch in der Steiermark

-
- 1 Die hier präsentierten Forschungsergebnisse stammen aus dem Forschungsprojekt *Breaking the Law ...? Normenbezogenes klangliches Wissen in der Heavy-Metal-Kultur. Graz und die Steiermark, 1980 bis zur Gegenwart*, das von Februar 2020 bis März 2023 gefördert vom FWF (Austrian Science Fund, Projektnummer P32982-G) vom Autor am Institut für Rechtswissenschaftliche Grundlagen der Universität Graz geleitet wurde. Für genauere Informationen siehe Pichler 2020c.
 - 2 Quelle: Oral-History-Interview Nr. 5, das im Rahmen des in Anm. 1 genannten Projektes vom Verfasser erhoben wurde. Es wird im Folgenden nur mehr die Nummer der Interviews genannt, die sich immer auf diesen Datenkorpus beziehen. Im Detail siehe hierzu die Abschn. 2.3, Oral History und Abschn. 2.4, Oral-History-Interviews sowie das Verzeichnis der Interviews im Anhang.
 - 3 Quelle: Interview Nr. 19; die Benutzung des Wortes „grantig“ als lokal gefärbtes Wort mit der Bedeutung ‚zornig‘ verdeutlicht, wie sehr der Klang auch mit dem Lokalen verwoben war.
 - 4 Siehe hierzu: Pichler 2021a, 2021b, 2022a.

breit rezipiert wurde.⁵ Dieser Metal-Klassiker, in welchem der Rechtsbruch im Sinne einer identitätsstiftenden Emanzipation von erlebter Unterdrückung imaginert wird, verband diesen kulturellen Rechtsbezug mit dem Ethos und dem stürmischen Klang der „New Wave of British Heavy Metal“ (NWOBHM).⁶ Das Zusammenspiel der drei Dimensionen in der Steiermark ist der Gegenstand dieser Arbeit. Es wird untersucht, wie Recht, Moral und Klang die Geschichte dieser Szene bestimmten.

Die kulturgeschichtliche Pointe der Aussage des ersten Zeitzeugen besteht darin, dass er – wohl mehr intuitiv als bewusst – mit „Outlaw“ zur Beschreibung seiner eigenen soziokulturellen Rolle als Metalhead einen Begriff benutzte, der sich auf das Recht bezieht. Es handelte sich um einen Begriff mit kulturellem und historischen Rechtsbezug.⁷ Als junger Metal-Fan auf der Suche nach Identität war es die Figur des Outlaws – also eines Menschen, der sich jenseits der gelgenden rechtlichen Normen und ihrer moralischen Implikationen stellt –,⁸ der gewählt wurde, um die Metal-Identität und mit ihr verbundene Erfahrungen, Werte und Klangwelten zu beschreiben. Entscheidend ist, dass dieser Begriff offensichtlich gut taugte, diese subkulturelle Identitätsstiftung zu ermöglichen.⁹

Der Verweis des sich Erinnernden darauf, dass er sich mit einfachen semiotischen und habituellen Mitteln – dem Tragen von langen Haaren sowie Band-T-Shirts und dem Hören von ‚harter‘ Musik – außerhalb der Moralvorstellungen seiner Umgebung stellen konnte, verdeutlicht die Funktion des Begriffs und des Identitätsbildes. Er brach die Konventionen seines Umfelds. Das (Zerr-)Bild des Rechts, wie es sich die junge Metal-Szene in Graz und der Steiermark kollektiv geteilt vorstellte, wurde brennlinsenartig im Begriff des Outlaws eingefangen. Das für sie ‚bürgerliche‘ Rechtssystem der Steiermark und Österreichs,¹⁰ wie es den Szenemitgliedern im Alltag begegnete, wurde als ein System von einschränkenden und teils oppressiven Regeln wahrgenommen bzw. imaginiert. In der Szene wurde das Recht mit den Werten eines konservativ-bürgerlichen ‚Establishments‘ assoziiert. Die Metalheads wollten in Abgrenzung von dessen Werten ihre Szene konstruieren, was ein weiteres Zitat zu Schulerfahrungen auf den Punkt bringt:

5 Siehe Judas Priest 1980.

6 Zur Analyse der Bedeutung des Songs für die steirische Szene siehe Pichler 2021a, 2–4; sowie auch Pichler 2022a; zur Analyse des Songs allgemein: Elflein 2011; auch breiter sozialhistorisch: Swiniartzki 2022.

7 Zur Reflexion solcher ‚Räume der Gesetzlosigkeit‘, in welchen „Outlaws“ sich bewegen, siehe: Haller 2020; popkulturell wichtig ist die „Outlaw-Country“-Bewegung mit Johnny Cash, Willie Nelson u. a.; siehe hierzu: Cobb 1999; Stimeling 2013.

8 Siehe ebd.

9 Vgl. Pichler 2021a, 1–17; Pichler 2022a.

10 Siehe einführend zur Rechtsgeschichte, spezifisch in österreichischer Perspektive: Olechowski 2019; und: Arbeitsgemeinschaft Österreichische Rechtsgeschichte 2018; zur Geschichte der Steiermark im 20. Jahrhundert siehe: Ziegerhofer 2020.

„[Es gab] [...] scheinbar das ungeschriebene Gesetz: Leuten, die [...] den Mund zu weit aufreißen, vielleicht eine Meinung haben, einfach willkürlich eine schlechte Note zu geben [...] „Breaking the Law“ [bedeutet] brich diese Gesetze, diese ungeschriebenen Gesetze, die dich [...] entrechten und dich entmündigen und [...] dich unterdrücken! [...] Wir waren die Entrecheten und die Unterdrückten, die das gespürt haben, also jeder von der Anfangsszene [...] [d.i. der frühen Grazer Metal-Szene]“¹¹

Wie in vielen anderen Metal-Szenen weltweit (paradigmatisch vor allem in der NWOBHM-Szene im Großbritannien der Thatcher-Ära) wurde das Recht so zu einer der wichtigsten Imaginationsfiguren und Reibepunkte der frühen Metal-Bewegung.¹² Stereotypisierend verzerrt und den für sie disziplinierend-oppresiven Aspekt von Gesetzen und Rechtsnormen ins Zentrum rückend, wurde das Rechtssystem zu einem Zerrspiegel „bürgerlich-spießiger“ Moral, von der sich absetzend die „ultraliberale“ Ethik des Metal begründet werden sollte.¹³ Dies war ein klassisches ‚Othering‘ – eine Konstruktion des Eigenen durch die bewusste Abgrenzung von einem imaginierten Anderen, wie es in vielen Diskursen der Populärkulturen anzutreffen war und ist.¹⁴ Da solche Prozesse der Fremdzuschreibung immer auch konkrete Gesichter, Personifikationen und Metaphorisierungen brauchen, um ihre Wirkung entfalten zu können, waren entsprechende, stereotypisierende Abbildungen von Jurist*innen, Richter*innen und wichtigen Rechtssymbolen (etwa der blinden Justitia oder des Hammers des Richters) im Umlauf.¹⁵ Dass sich der Wertecode der steirischen Metal-Szene vor allem auch über eine solche Form der Imagination des Rechts als tragendem Element der Metal-Identität begründete, ist eine *erste Kernthese* dieses Buchs.

Das zweite am Anfang stehende Zitat führt vor Augen, wie wichtig der Sound und das Hören waren. Es brauchte das gemeinsame Hören, um das Szeneethos bleibend zu verankern. Gerade der als „verzerrt“ und „grantig“ beschriebene Sound des Heavy Metal taugte, um die Werte der Szene klanglich mit Bedeutung und Leben füllen zu können.¹⁶ Das Zitat dieses Zeitzeugen steht paradigmatisch für die *zweite These*, welche in der vorliegenden Studie herausgearbeitet wird. Sie besagt, dass erst diese Kultivierung einer eigenen steirischen Form der „Klanglichkeit“ des Heavy Metal über eine längere Zeitstrecke – seit ca. 1980 bis zur

11 Quelle: Interview Nr. 6.

12 Siehe hierzu Pichler 2020a; breiter wieder: Swiniartzki 2022.

13 Siehe ebd.; zu Metal in Großbritannien siehe Bayer 2009; sowie breiter zu Studien zu einzelnen Szenen: Brown et al. 2016; Bardine/Stueart 2021; Heesch/Höpflinger 2014; Nohr/Schwaab 2012; zur „ultraliberalen“ Ethik siehe: Scheller 2020, 215–231.

14 Zu Prozessen des ‚Othering‘ siehe Reuter 2002; als Beispiel siehe auch diesen Beitrag zum Islam-Diskurs: Wintle 2016.

15 Siehe hierzu ein Artwork von Iron Maiden, welches ihr Maskottchen „Eddie“ als Richter zeigt, der den angeklagten freispricht: Iron Maiden 2015.

16 Siehe hierzu die Interviews Nr. 5 und 19; zur Phänomenologie des Metal siehe Berger 1999, 2010; zur Musiksprache des Metal äußerst gewinnbringend: Elflein 2010; sowie ferner Walser 1993.

Gegenwart – die erfolgreiche Konstruktion der Szene erlaubte.¹⁷ Diese Klanglichkeit umfasst ein strukturiertes Kulturamalgam aus Rechtsimagination, Moral und musikalischer Praxis. Dieses Dreieck nimmt bis heute eine grundlegende Stellung in dieser Gemeinschaft ein.

Das Erkenntnisinteresse in diesem Buch gilt daher der Darstellung und Erklärung der Geschichte des Dreiecks aus (1) *Recht und Rechtsbezug*, (2) *Moral und Wertvorstellungen* sowie (3) *Klang, Musikalität und Hören* in der steirischen Metal-Szene seit 1980. Die Geschichte der Szene wird im Folgenden aus dieser Perspektive erzählt. Die Rechtsimagination war ein Ausgangspunkt der Identitätskonstruktion, wobei der beschriebene Prozess der Outlaw-Imagination das Kernstück darstellte. Vor allem im Gründungskontext der Szene in den frühen und mittleren 1980er-Jahren war dies essenziell.¹⁸ Die tatsächlich gelebte Szenepraxis seit den 1980er-Jahren war dann sowohl durch liberale als auch konservative Wertvorstellungen geprägt.¹⁹ Immer wurde diese normative und ethische Dimension des Szenelebens musikalisch und klanglich codiert. Sie musste gehört und aufgeführt werden, auf Tonaufnahmen oder bei Konzerten.

In dieser Arbeit wird dieses Dreieck mittels der Begrifflichkeit des *normenbezogenen klanglichen Wissens* beschrieben und erklärt. Aufbauend auf einschlägige Vorstudien des Autors zur europäischen Kulturgeschichte des Metal seit den 1970er-Jahren soll dieser Begriff die drei Aspekte zusammenführen.²⁰ Die Geschichte der Metal-Kultur in der Steiermark ist im Kern eine Geschichte intuitiv-habituellen Wissens und damit verbundenen Handelns. Das Wissen darum, was Metal ausmacht, strukturierte von Beginn an den Alltag des subkulturellen Lebens in der Steiermark. Das hier verwendete theoretische Konzept zielt darauf, dieses Wissen in seiner Genese, seiner Transformation und auch seiner Interaktion mit der die Szene umgebenden Sozialwelt zu erklären. Über weite Strecken war das eine kontinuierliche Geschichte. Zunächst betraf dies vor allem die intuitive Kenntnis um die Werte des Metal sowie das Rechtsbild der Szene. Dieses Wissen wurde musikalisch und klanglich codiert. Es war gerade aus diesem Grunde immer affektiv gebunden und spontan verfügbar. Beispiele dafür sind das Mitsingen bei Konzerten, das Verstehen von Anspielungen in der Betitelung von lokalen Festivals durch Begriffe mit Rechtsbezug oder die Kleidungswahl bei Events.²¹ Man ist bis heute *genau dann* steirischer Metalhead, wenn man über

¹⁷ Zur bisherigen Erforschung der Szene siehe Pichler 2021a, 2021b, 2022a; der Begriff der „Klanglichkeit“, dessen konzeptionelle Stärke wohl gerade in der interdisziplinären Anschlussfähigkeit zwischen Kulturwissenschaften und Musikwissenschaft steckt, wird hier operationalisiert: Walch 2018; im Kontext auch: Elflein 2010.

¹⁸ Zum Gründungskontext der Szene siehe tiefergehend: Pichler 2021a, 1–17; Pichler 2022a.

¹⁹ Siehe ebd.; auch Pichler 2021b.

²⁰ Zum Konzept des „klanglichen Wissens“ bzw. „sonic knowledge“ siehe Pichler 2020b; 2021b.

²¹ Siehe hierzu ausführlicher Pichler 2021a, 17–19; paradigmatisch zur Metal-Kleidung, ebd., 21–22; allgemeiner zur Kleidung siehe Höpflinger 2020.

dieses normenbezogene klangliche Wissen verfügt und in der Lage ist, es in den entsprechenden Szenekontexten situativ und spielerisch anzuwenden.²²

Einerseits umfasste dies die global geltenden Codes der Metal-Kultur wie lange Haare, schwarze Band-T-Shirts, die Tanzpraktiken bei Konzerten oder das Wissen um die Geschichte des Genres, seine wichtigen Bands und Platten.²³ Andererseits – und vor allem diese Dimension steht im Folgenden im Fokus – umfasste dies zahlreiche spezifisch in der lokalen, steirischen Szene ausgebildete Aspekte. Es handelt sich um Elemente und Praxen ritueller, körperlicher, bildlicher und textlicher Kultur, die immer an die steirische Klanglichkeit rückgebunden waren. So hat die lokale Szene eine an der Metal-Ästhetik orientierte Version des steirischen Wappentieres des Panthers sowie die Landesfarben Grün-Weiß in ihren kollektiven Symbolhaushalt aufgenommen. Beide tauchen bis heute regelmäßig im Szenediskurs auf.²⁴ Auch der lokale Dialekt wurde in die Szenekultur integriert, in Form von Song-Lyrics in steirischer Mundart und in Textelementen auf T-Shirts.²⁵ Überhaupt wurde das lokale Brauchtum (das ironischerweise just die zugleich gescholtene Bürgerlichkeit und Religiosität mit-schwingen lässt) umfassend mit dem Szeneleben verbunden. Bis zur Gegenwart finden gerade an katholischen Feiertagen wie Ostern oder Pfingsten in der steirischen Metal-Szene Konzerte und Festivals statt, an denen das normenbezogene klangliche Wissen gepflegt und weitergegeben wird. Dies hat auf der einen Seite mit wirtschaftlichen Rhythmen und den ökonomischen Interessen der Veranstalter*innen zu tun, da gerade diese Tage in der Regel Freizeit sind, an denen das Publikum an solchen Events teilnehmen kann. Auf der anderen Seite drückt sich darin eine historische Synchronie und prinzipielle strukturelle Verflechtenheit von Metal-Szene und umgebender Gesellschaft aus. Beide waren

22 Siehe allgemeiner zu Metal in der Steiermark: Pichler 2020b, 2021a; zu Geschlechteridentitäten im Metal, die situativ wichtig sind, siehe: Heesch/Scott 2016; zu queeren Perspektiven auf Metal, die normativ ebenso strukturiert sind, siehe: Clifford-Napoleone 2016.

23 Als Einstieg in den Forschungsdiskurs der Metal Studies eignen sich gut: Brown et al. 2016; Heesch/Höpflinger 2014; Nohr/Schwaab 2012; Gardenour Walter et al. 2016; als Klassiker des Felds gelten etwa: Weinstein 1991, 2000; Walser 1993; Kahn-Harris 2007; aus der Kulturgeschichte in europäischer Perspektive siehe Pichler 2020b; zur steirischen Szene siehe wieder: Pichler 2021a, 2021b, 2022a.

24 So nutzte etwa die obersteirische Plattenfirma Napalm Records bewusst für ihr ‚hauseigenes‘ Festival Metal on the Hill das Bild des steirischen Panthers und die Landesfarben: Napalm Records 2022; die steirische Band Darkfall nutzte beides ebenso für ihre EP-Veröffentlichung *Thrashing Death Squad: Darkfall/Mortal Strike* 2021; sowie kommentierend: Pichler 2021c, 21–22.

25 So nutzte die Grazer Band Heathen Foray den steirischen Dialekt in ihren eigenen Kompositionen und coverte auch steirische Volksmusik; siehe erläuternd Pichler 2021a, 27–28; zum steirischen Extreme-Metal-Festival Kaltenbach Open Air wurden T-Shirts gedruckt, die bewusst Slogans in Mundart mit Metal in Kontext setzen: Kaltenbach Open Air 2020.

und sind viel stärker miteinander verwoben und synchron getaktet, als es auf den ersten Blick erscheinen mag.²⁶ Dies ist die *dritte Hypothese*.

Aufgrund der zahlreichen semiotischen Ebenen (Bilder, Texte und Praktiken, die aber immer von der Klanglichkeit abhingen) stellte der Forschungsgegenstand in Bezug auf die Wahl der Formen der empirischen Datenerhebung eine Herausforderung dar.²⁷ Die Vielgestaltigkeit des Erkenntnisobjekts machte eine interdisziplinäre Kombination von qualitativen, diskursorientierten sowie musikanalytischen Methoden nötig.²⁸ Das Erkenntnisobjekt hatte stark diskursiv-qualitative Züge (nämlich im Rechts- und Moraldiskurs der Szene), die aber immer im phänomenologischen Kontext des musicalischen Klangs und des Hörens zu interpretieren waren.²⁹ In der Erforschung der Szene war daher das Erfassen der unterschiedlichen Dimensionen und ihres Zusammenwirkens im historischen Prozess die erkenntnisanleitende Maxime.

Das daraus entstehende, wissenschaftliche Narrativ ist die erste, ihrem Anspruch nach umfassende Geschichte von Recht, Moral und Klang in der steirischen Szenekultur. Die Geschichte dieses Kräftedreiecks lässt sich gut chronologisch darstellen. In den 1980er-Jahren war das Dreieck ein essenzieller Aspekt in der Begründung der Strukturen und Netzwerke der Szene. Als sich in den 1990er-Jahren in Graz und im steirischen Raum die Metal-Kultur ausdifferenzierte, hatte es die Funktion, die Pluralisierung und Konsolidierung der Szene anzuleiten. Um 2000, als dem globalen Trend folgend auch in der Steiermark die analogen Szeneräume zunehmend um digitale Räume erweitert wurden, rückte das Metal-Wissen ins Digitale vor. Das Zusammenwirken der drei Schubkräfte blieb über alle Phasen die prägende Konstante. Dies ist die *vierte These* dieses Buchs.

Die Erzählung dieser Kontinuität liefert den naheliegenden Rahmenbau der folgenden Kapitel.³⁰ In den einzelnen Abschnitten soll herausgearbeitet werden, wie das Kräftedreieck entstand; warum gerade das Recht und der Rechtsbezug so wichtig wurden, und wie sich diese mit der spezifischen Wertegenese einer musicalischen Subkultur auf lokalem Niveau verbanden. Das Bild des Dreiecks der Schubkräfte dient darin zur Visualisierung der Grundannahmen und der em-

²⁶ Siehe hierzu Pichler 2021a, 28–31; auch: Pichler 2022a.

²⁷ Siehe hierzu: ebd.; zur Projektpraxis siehe auch Pichler 2020c, 2021c; zur Klanglichkeit wieder: Walch 2018; sowie zur Musiksprache: Elflein 2010 und Walser 1993.

²⁸ Siehe hierzu Pichler 2021c und Efthymiou 2021.

²⁹ Siehe ebd.; zum Begriff der Klanglichkeit wieder Walch 2018; phänomenologisch durchdringt in der Forschung am tiefsten Harris M. Berger das Zusammenspielen von Hören und Sozialem: Berger 1999, 2010; die Musiksprache findet sich wieder am besten eingefangen in Elflein 2010; hierzu ‚vordenkend‘ auch wieder Walser 1993.

³⁰ Die Geschichtsphilosophie des Narrativen ist spätestens seit Hayden White eine bestimmende Reflexionsfläche historiographischen Tuns. Hier soll die ‚Kraft der Kontinuität‘ bewusst ebenso in der Darstellungsform reflektiert werden. Siehe White 1991; sowie Rüsen 2013 und Kuukkanen 2015.

pirischen Wirklichkeiten. Wie alle theoretischen Modelle hat auch dieses notwendigerweise einen die Komplexität der empirischen Realitäten reduzierenden Charakter.³¹ Jedes Modell der Geschichte bleibt immer auch eine ‚heuristische Krücke‘ mit den ihr eigenen Beschränkungen. Der Grundmechanismus, der in diesem Modell des Dreiecks des normenbezogenen klanglichen Wissens enthalten ist, entspricht aber den empirischen Basisdynamiken.³² Die Anordnung der Kapitel des Buches folgt daher der Chronologie und Kontinuität.

Im ersten der folgenden, inhaltlichen Abschnitte (Abschn. 2., Die Grundlagen: Forschungsstand, Theorien, Methoden und empirische Datenbasis) werden die konzeptionellen Grundzüge der Erforschung des normenbezogenen klanglichen Wissens in der Steiermark erläutert. Da die Erforschung der normativen Dimension der Metal-Kultur vielfach einen blinden Fleck darstellt, wird die Entwicklung dieser Begrifflichkeit im Kontext dieses Desiderats der Forschung reflektiert.³³ Der Kern dieses Kapitels besteht in einer Ausformulierung des Konzepts des normenbezogenen klanglichen Wissens in Bezug auf die Verortung im Forschungsstand der Metal Studies, der Schilderung der relevanten und hier angewandten Theorien und Methoden sowie der Präsentation der Datenbasis.

Aufbauend auf diese Vermessung der Grundlagen folgen drei chronologische Kapitel, welche die drei Phasen der Geschichte des normenbezogenen klanglichen Wissens erzählen. Im ersten dieser Abschnitte (Abschn. 3., Die Szenegründung, ca. 1980–1990) geht es um die *Pionierphase* der steirischen Szene.³⁴ Man kann seit den frühen 1980er-Jahren von einer eigenen Metal-Szene in der Steiermark sprechen, die sich in diesem Jahrzehnt etablierte. Es bildeten sich jene Szeneinstitutionen, -räume und -netzwerke, die bis heute das Rückgrat der Community bilden.³⁵

Im zweiten, chronologisch anschließenden Kapitel zu den 1990er-Jahren (Abschn. 4., Konsolidierung, Differenzierung und Pluralisierung der Szene, ca.

31 Die Geschichtstheorie, verstanden als Reflexionsebene, die sich nicht zuletzt mit der Striktheit naturwissenschaftlicher Theoriearbeit auseinandersetzen sollte, erlebte in der Ära der Dominanz der Sozialgeschichte in den 1960er-, 1970er- und 1980er-Jahren hohe Aufmerksamkeit. Paradigmatisch hierfür sind auch die originellen Schriften Reinhart Kosellecks, die heute noch mit Gewinn zu lesen sind: Koselleck 1979, 2000; in der ‚Nachbearbeitung‘ auch wieder: Rüsén 2013 sowie Lorenz 1997.

32 Wie sehr Metaphern das theoretische Denken prägen, zeigen Hans Blumenbergs „Metaphorologie“ sowie die Metaphern im Sinne George Lakoff und Mark Johnsons: Blumenberg 1997; Lakoff/Johnson 2018.

33 Siehe zum Forschungsstand des Felds wieder: Brown et al. 2016; Heesch/Höpflinger 2014; Nohr/Schwaab 2012; Gardener Walter et al. 2016; als Klassiker des Felds eben wieder: Weinstein 2000; Walser 1993; Kahn-Harris 2007; aus der Kulturgeschichte in europäischer Perspektive siehe Pichler 2020b; spezifisch zur Normierung auch: Höpflinger 2020; sowie zur Forschung in der Steiermark: Pichler 2021a, 2021c.

34 Vgl. Pichler 2021a, 9; breiter auch Pichler 2021c.

35 Vgl. ebd.

1990–2000) wird die Geschichte der steirischen Metal-Community in ihrer *Konsolidierungsphase* erzählt. In den 1990er-Jahren kam es zur Ausdifferenzierung der Metal-Kultur in Graz und der Steiermark.³⁶ Neue Metal-Substile (samt einhergehenden ‚Sub-Szenen‘), Veranstaltungen, Orte, Bands und Akteur*innen prägten das Szeneleben.³⁷

Die dritte, bis heute andauernde Phase dieser Geschichte setzte um das Jahr 2000 mit dem Erfassen der lokalen Szene durch die *Digitalisierung* ein. Dies wird im fünften Teil (Abschn. 5., Die Digitalisierung der Szene, von der Jahrtausendwende bis zur Gegenwart) beleuchtet.³⁸ Die bis um die Jahrtausendwende vorherrschenden analogen Strukturen verschwanden nicht, sondern wurden in einem *Hybridisierungsprozess* um digitale Szeneräume (Websites, Soziale Medien, digitale Aufnahmemöglichkeiten usw.) erweitert.³⁹

Das Schlusskapitel (Abschn. 6., Schlussbetrachtung und Ausblick) leistet eine rekapitulierende Präsentation der zentralen Ergebnisse sowie einen Ausblick auf mögliche weitere Anknüpfungspunkte in der Forschung. Das Literatur- und Quellenverzeichnis im Anhang am Ende des Bandes versammelt Fundorte und Hinweise zu den in diesem Buch verwendeten Literatur- und Datenquellen.

36 Siehe Pichler 2021a, 9–10; sowie breiter wiederum Pichler 2021c.

37 Vgl. ebd.

38 Vgl. Pichler 2021a, 10–11; sowie breiter wiederum Pichler 2021c.

39 Vgl. ebd.

2 Die Grundlagen: Forschungsstand, Theorien, Methoden und empirische Datenbasis

„Back to Basics,
Rock and Roll,
Back to Basics,
God Metal“⁴⁰

Diese Textzeilen stammen aus dem Song „Back to Basics“ (2005) der christlich⁴¹ orientierten australischen Band Grave Forsaken. Die Gruppe forderte ihre Hörschaft auf, über die „Basics“, also über die Grundlagen⁴² nachzudenken, was im Slogan „God Metal“ kulminierte. Um Grundlagen geht es auch in diesem Kapitel. Die folgenden Abschnitte behandeln die für diese Studie – und somit für die Konstruktion des Narrativs und der Perspektive – wesentlichen Aspekte des einschlägigen Forschungsstandes, der verwendeten Theorien und Methoden sowie der empirischen Datenbasis. Diese Grundlagen werden in vier Schritten erarbeitet.

In einem ersten Schritt (Abschn. 2.1) geht es um den Forschungsstand zu den Themen Recht, Moral, Klang sowie der Geschichte der steirischen Szene in den Metal Studies. Teils sind dabei auch die Schnittmengen mit angrenzenden Fachdiskursen zu diesen Themen jenseits der Metal Studies im engeren Sinne in den Blick zu nehmen. Es gibt einen vor allem sozialhistorischen Diskurs zur „Pop History“, der jedoch das hier untersuchte Dreieck aus Recht, Moral und Klang und vor allem die Steiermark als Raum in der Regel *nicht* bis höchstens am Rande thematisiert und hier daher nicht breit herangezogen wird.⁴³ In einem zweiten Abschnitt (2.2) lassen sich aus dem Forschungsstand fünf theoretische Prämissen formulieren. Diese Prämissen bestimmen die weitere Entwicklung der Fragestellung. Im dritten Schritt (Abschn. 2.3) werden Oral History, semiotische

40 Quelle: Grave Forsaken 2005.

41 Zu Metal und Christentum siehe: Berndt 2012; sowie auch Moberg 2015 und Strother 2013.

42 Die Geschichtswissenschaft und auch angrenzende Disziplinen der Kultur- und Musikwissenschaften erkennen immer stärker, wie sehr menschliche Kultur und Praxis metaphorische Züge in sich trägt, etwa wiederum bei Blumenberg 1997 und Lakoff/Johnson 2018; für die hier vorliegende Arbeit bedeutet dies, ganz bewusst die Begrifflichkeit von „Grundlagen“ auch wissenschaftsmetaphorisch im Sinne von „Fundament“ zu sehen, um die Bildlichkeit und Kommunizierbarkeit des Konzepts zu steigern. Hierzu siehe auch: Pichler 2022b; sowie grundlegender zur Bestimmung dieser Dimension in einer integralen Geschichtstheorie Pichler 2019b.

43 Hierzu siehe vor allem die Arbeiten von Klaus Nathaus, Bodo Mrozek, Alexa Geisthövel und Detlef Siegried; Nathaus 2015; Mrozek 2019; Mrozek/Geisthövel 2014; Siegfried 2008; 2018; ich danke Marco Swiniartzki für den Hinweis hierauf.

Diskursanalyse und musikwissenschaftliche Analyse als jene Methoden vorgestellt, die zur Datenerhebung verwendet wurden. Welcher Datenkorpus sich hieraus im Detail ergab, wird in einem vierten Kapitel (Abschn. 2.4) zu den erhobenen Oral-History-Interviews, historischen Quellen zum Szenediskurs sowie den musikologischen Daten präsentiert. Im Kapitelabschluss (Abschn. 2.5) werden diese Grundlagen in der Ausformulierung des Begriffs des normenbezogenen klanglichen Wissens sowie seiner Anwendung im Rahmen dieser Studie konzeptionell fokussiert.

2.1 Zum Forschungsstand: Recht, Moral, Klang und die steirische Szene als Themen der Metal Studies

Die Metal Studies gehen in ihrer Begründung auf einige wenige bahnbrechende Monographien aus den 1990er-Jahren zurück. Diese Schlüsseltexte haben hohe Würdigung und Verbreitung erfahren. Dies ist zuerst vor allem Deena Weinsteins Monographie *Heavy Metal: A Cultural Sociology* aus dem Jahr 1991, welche die amerikanische Metal-Szene der 1980er-Jahre als Referenzenrahmen nahm und entsprechende empirische Schwerpunkte setzte.⁴⁴ Ebenso im Jahr 1991 erschien Donna Gaines' Sozialstudie *Teenage Wasteland: Suburbia's Dead End Kids*, die aber weniger intensiv rezipiert wurde.⁴⁵ Robert Walsers musikwissenschaftliche Monographie *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music* aus dem Jahr 1993 wird gemeinhin als Klassiker betrachtet.⁴⁶ Walser verknüpfte darin erstmals in der Metal-Forschung breit angelegt Musikanalyse mit diskursorientiertem Denken. Bettina Roccors deutschsprachige Anthropologie der Szene *Heavy Metal – Kunst, Kommerz, Ketzerei* (1998) sowie Harris M. Bergers ethnomusikologische Studie *Metal, Rock, and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience* (1999) setzten die Debatte fort.⁴⁷ Bis heute ist vor allem Bergers phänomenologisches Konzept international bedeutsam. Die 1990er sind somit als Pionierphase zu sehen, in der man aber noch nicht explizit von Metal Studies sprach.

Im neuen Jahrtausend gewann die Metal-Forschung erheblich an Dynamik. Keith Kahn-Harris' Pionierarbeit *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge* (2007) nahm die extremen Stile des Thrash, Death und Black Metal und ihre globale Szene in den Blick.⁴⁸ Kahn-Harris orientierte sich theoretisch vor allem an

⁴⁴ Siehe Weinstein 1991.

⁴⁵ Siehe Gaines 1991.

⁴⁶ Siehe Walser 1993.

⁴⁷ Siehe Rocco 1998b bzw. Berger 1999; diese Dimensionen weiterführend auch Berger 2010.

⁴⁸ Siehe Kahn-Harris 2007; zur Geschichte des Feldes: Hickam 2015.