



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Black Metal vs. Mainstream: Eingliederung und
Ablehnung subkultureller Codes durch die Massenkultur“

verfasst von / submitted by

Franziska Schmidt, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020

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

UA 066 583

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

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Für Fabian,

Danke für Inspiration, Motivation und Unterstützung bis zum letzten Meter.

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer, Herr Prof. Dr. Schulte, für die Unterstützung, das Interesse und die hilfreichen Gespräche.

Außerdem danke ich meinen Eltern für die Möglichkeiten, die sie mir gegeben haben.

Biggi, vielen Dank fürs Korrigieren und Philipp, danke für die Einblicke in die Szene und die Photos.

Inhalt

1. Einleitung.....	6
2. Antonio Gramsci: Hegemonietheorie	8
3. Das CCCS und die Entwicklung der Cultural Studies	12
4. Subkulturen und die Entwicklung der Subcultural Studies	16
a. Geschichte der Subcultural Studies.....	17
b. Hebdige: Die Bedeutung des Stils.....	22
c. Einfluss der Medien	24
d. Mainstream vs. Subkultur	26
e. Kritische Stimmen.....	27
5. Die Entwicklung der Subkultur des Black Metals.....	29
a. Heavy Metal: Vom Untergrund in den Mainstream.....	30
b. Black Metal: Zurück zu den Wurzeln	36
c. Transgression	38
I. Akustische Transgression	39
II. Diskursive Transgression	40
III. Körperliche Transgression.....	42
d. Subkulturelles Kapital	42
e. Authentizität	43
6. Aneignung des Stils	48
a. Corpse Paint: Krieg und Tod.....	49
b. Bandlogos: Runen und Natur	53
7. Beispiel II: Humor, Satire, Parodien.....	59
a. Black Metal als ungewollt komisch	59
b. Memes	61
I. Waldläufer_innen	62

II. Krieger_innen und Waffen	63
III. Einsamkeit und Abschottung nach außen.....	64
IV. Mörder und Brandstifter	65
V. Immortal / Abbath:	66
c. Parodien und Satire	66
d. Black Metal als Werbeträger.....	70
I. KFC:	70
II. FedEx:.....	72
III. ZYX Cough Drops:	73
e. Komik vs. Trvness.....	74
8. Beispiel III: Image	75
a. Satyricon: Auftritt bei den Olympischen Spielen	75
b. Gaahl: Gorgoroth, Schwarze Messen und <i>Instagram</i>	77
9. Beispiel IV: Black Metal als Mainstream Produkt	84
a. <i>Lord of Chaos</i>	84
b. Black Metal goes Hollywood: Åkerlund und <i>Vice</i>	88
c. Metallica – „ManUNkind“	90
d. Kritische Stimmen: Insider.....	91
e. Kritische Stimmen: Outsider.....	92
10. Schluss.....	95
Quellenverzeichnis.....	98
Abstract	111

1. Einleitung

Seit der Entwicklung des Black Metals in den späten 1970er Jahren, mit Bands wie Venom, Mercyful Fate und Hellhammer, zählt er zu den härtesten Subgenres des Heavy Metals. Spätestens in den frühen 1990er Jahren avanciert das noch recht junge Genre nicht nur auf musikalischer Ebene zu einer der bis dahin extremsten Musikszenen und Subkulturen. In Norwegen entsteht der ‚True Norwegian Black Metal‘ und um Euronymous, Gründungsmitglied der Band Mayhem und Schlüsselfigur der Szene, sammelt sich eine Gefolgschaft, die einer Philosophie aus Gewalt, Revolte und Hass folgt. So erfährt die Subkultur in dieser Zeit auch bislang ungekannte mediale und gesellschaftliche Aufmerksamkeit, als zentrale Figuren aus dem sogenannten ‚Black Circle‘, dem Kern der norwegischen Szene, mit einer Reihe von Verbrechen wie der Brandstiftung an Kirchen und Morden in Verbindung gebracht werden. Auch wenn extreme Genres schon aufgrund von beispielsweise unvereinbarer Moralvorstellungen nicht komplett in den Mainstream integriert werden können, so wurde Black Metal aufgrund dieser Ereignisse nun jedoch wahrgenommen und in der Folge wurden Elemente aus der kontroversen, gesellschaftlich nicht konformen Bewegung in den Mainstream integriert, weshalb sie bis heute Bestandteil der Populärkultur sind (Chaker, Schermann und Urbanek 2018, 7f).

Durch einen Vergleich von medialen Produktionen aus der Subkultur mit solchen aus dem Mainstream (z.B. Musik, Magazine, Film und Fernsehen), welche sich inhaltlich mit Black Metal beschäftigen, soll im Rahmen dieser Arbeit herausgefunden werden, welche Elemente aus dem Black Metal in den Mainstream integriert oder aber von ihm abgelehnt werden. Durch eine Untersuchung der verwendeten subkulturellen Codes (etwa in Kunst und Mode) sowohl im Mainstream, als auch in der Subkultur, soll außerdem herausgefunden werden, wie der Prozess der Entnahme solcher Codes aus ihrem ursprünglichen Kontext, der Aufladung mit neuer Bedeutung und schließlich der Vermarktung an ein Massenpublikum vonstattengeht. Diese Prozesse können aufgrund der Stellung von Black Metal im diametralen Gegensatz zum Mainstream und der damit einhergehenden grundlegenden Ablehnung von weitgehend anerkannten Werten der breiten Gesellschaft wie etwa Religion und moralische Wertvorstellungen (Vrzal 2017, 174f) besonders nachvollziehbar dargestellt werden.

Ein Überblick über Theorien, welche sich mit Fan- und Musikkulturen sowie dem Verhältnis zwischen Mainstream und Subkultur befassen, soll die theoretische Grundlage für die Arbeit bilden. Den Ausgangspunkt bildet hierbei Gramscis Hegemonietheorie. Hierauf aufbauend

werden subkulturspezifische Theorien wie etwa die Arbeiten des Centre for Contemporary Cultural Studies, Dick Hebdiges *Subculture: The Meaning of Style* und Keith Kahn-Harris' *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge* herangezogen. Mithilfe dieser Theorieauswahl soll die Subkultur des Black Metals inhaltlich auf die folgenden Punkte untersucht werden: Was sind die zentralen Werte, die in der Szene etablierten kulturellen Codes und Stilmittel und wie haben sie sich seit den Anfangszeiten des Genres verändert?

Das Hauptaugenmerk der Arbeit liegt nun auf der Untersuchung der bereits oben angesprochenen medialen Produktionen von Film, Fernsehen, Magazinen und Musik auf stilistische Elemente und Codes aus der Subkultur des Black Metals. Ausgehend davon sollen Dynamiken innerhalb des Black Metals wie etwa die Abschottung vom Mainstream beschrieben werden. Gleichzeitig wird untersucht, mittels welcher Strategien und weshalb der Mainstream sich Elemente dieser Subkultur angeeignet und welche Elemente er strikt ablehnt. Zusammengefasst beschreiben diese Untersuchungen also die Dynamik zwischen Mainstream und der Subkultur des Black Metals. Die im Black Metal etablierten kulturellen Codes sollen mit den des Mainstreams, welcher sich Elemente aus dieser Subkultur aneignet, verglichen werden. So soll herausgefunden werden, ob und wie sich der Mainstream die Codes dieser Subkultur aneignet, sie umdeutet oder sie imitiert. Gleichzeitig sollen Strategien der Subkultur besprochen werden, mittels welcher sie sich gegen eine potenzielle Aneignung ihrer seitens des Mainstreams wehrt.

2. Antonio Gramsci: Hegemonietheorie

Der italienische Philosoph und Schriftsteller Antonio Gramsci kann als einer der wichtigsten Wegbereiter der Subkulturforschung angesehen werden. In seinen Schriften befasst er sich mit verschiedenen Konzepten und Themenkomplexen, die zu einem Bestandteil der Erforschung von Subkulturen wurden. Ein erster Punkt, der die späteren Entwicklungen erst ermöglicht, ist Gramscis Verständnis von Kultur, das sich grundlegend von dem seiner Zeitgenossinnen und Zeitgenossen unterscheidet. Er verurteilt den akademischen Umgang mit Kultur als reine Informationsquelle, als ‚Wissen um des Wissens willen‘ und nennt diesen Zugang „Schulmeisterei“ und „nicht Intelligenz, sondern Intellekt“, wogegen „sich aus gutem Grunde Widerspruch“ (Gramsci 1987, 336) erhebt. Mit seiner Aufwertung der ‚niedereren‘ Kultur, die bis dahin als nicht beachtenswert empfunden wurde – ausschließlich die ‚hohe‘ Kultur wurde erforscht – entwickelt sich für Gramsci gleichzeitig ein akademisches Interesse an der Populärkultur: Er ist der Auffassung, dass man sich etwa mit der zeitgenössischen populären Literatur befassen müsse, um so herauszufinden, was für die ansonsten schweigende Masse von Bedeutung und Interesse ist (Hecken 2007, 128). Die Hegemonietheorie, ein weiteres zentrales Element in Gramscis Gesamtwerk, soll sich außerdem als wichtiges Werkzeug in der universitären Auseinandersetzung mit Subkulturen, und dem Verhältnis verschiedener Klassen der Gesellschaft zueinander, erweisen.

Ähnlich wie Karl Marx, dessen Theorien Ausgangspunkt für Gramscis philosophische Arbeiten sind, geht er in seinen kulturtheoretischen Überlegungen von einem Basis-Überbau Modell aus (Langmeyer 2009, 72f). Auch er unterscheidet zwischen zwei grundlegenden Systemen, aus welchen sich eine Gesellschaft zusammensetzt, nämlich der privaten Zivilgesellschaft, die die Bereiche Alltag und Kultur inklusive deren Institutionen wie Kirche oder Bildungseinrichtungen abdeckt, und dem politischen Staat, einem „Zwangsapparat“, der Produktion und Eigentum steuert (Metscher 1993, 39). Während im Staat eine direkte Dominanz, etwa durch die Regierung und Exekutive, herrscht, so ist die Zivilgesellschaft laut Gramsci durch Hegemonie organisiert. Im Gegensatz zum Staat, der seine Dominanz auch ausüben kann, ohne von einer Mehrheit gestützt zu werden, muss in der Zivilgesellschaft die führende Gruppe von der Mehrheit legitimiert sein, um diese zu stärken und ihre Stellung an der Spitze zu rechtfertigen (Gramsci 2003, 190). Daraus resultiert ein ständiger Kampf um Bedeutung, Zustimmung und Macht:

„Zugleich ist die Zivilgesellschaft der Ort, an dem um den Konsens der Menschen zu bestehenden Eigentums- und Herrschaftsverhältnissen gerungen, an dem praktisch über die Hegemonie einer herrschenden politischen Klasse und existierenden Machtformen entschieden wird. Das meint auch: Sie ist der Ort innerhalb des gesellschaftlichen Ganzen, an dem sich Widerstand gegen gegebene Machtverhältnisse zu artikulieren vermag – Ort möglicher Emanzipation, der individuellen sowie sozialen Subjektkonstitution und kultureller Bildung.“ (Metscher 1993, 39)

Um die, laut Gramsci, nicht vorhandene Homogenität innerhalb der verschiedenen sozialen Ebenen und Gruppierungen die sein Modell enthält, auszudrücken, verwendet er anstelle der Begriffe ‚Basis‘ und ‚Überbau‘, den Ausdruck ‚Superstrukturen‘ (Langmeyer 2009, 73): Mit ‚Struktur‘ bezeichnet Gramsci „das Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse, in denen die wirklichen Menschen sich bewegen und wirken, als ein Ensemble objektiver Bedingungen“ (Gramsci zit. n. Langmeyer 2009, 74). Die Superstruktur hingegen bezeichnet den Raum, in welchem Menschen sich selbst und die Gesellschaft organisieren. Dabei sind Struktur, Superstrukturen und ihre jeweiligen Entwicklungen voneinander abhängig und beeinflussen sich gegenseitig.

Ein weiteres wichtiges Konzept, das Gramsci in seine Hegemonietheorie einführt, ist das der ‚führenden‘ und der ‚herrschenden‘ Gruppe: Eine Gruppe kann ‚führend‘ anderen, ähnlich gesinnten Gruppen vorangehen, sie ist jedoch erst ab dem Zeitpunkt ‚herrschend‘, ab welchem sie den anderen Gruppen übergeordnet ist und somit Dominanz ausüben kann. Obwohl sowohl führende als auch herrschende Gruppen den anderen überlegen sein können, kann jedoch nur die herrschende auch die dominante Gruppe sein. Diese kann, muss jedoch nicht zwangsläufig die Gesinnung der subordinierten Gruppen teilen, sie bleibt trotzdem weiterhin auch eine herrschende Gruppe. Von Bedeutung sind alle Momente, Praktiken und Elemente, welche eine Gruppe als führend und/oder herrschend legitimieren, aber auch jene, welche die anderen Gruppen zu in die Subalternität drängen. Diese Praktiken können sowohl im politischen als auch im kulturellen Raum angesiedelt sein (Langmeyer 2009, 74).

Subalterne Gruppierungen innerhalb der Zivilgesellschaft sind grundsätzlich zu heterogen, um sich zu organisieren und an die Spitze der Hegemonie stellen zu können und bleiben somit in ihrer Position den führenden und/oder herrschenden Gruppen stets unterlegen: „Subaltern groups are always subject to the activity of the ruling groups, even if they rebel and rise up“ (Gramsci 2003, 192). Sollte es einer subalternen Gruppierung, bzw. einem Konglomerat aus solchen, tatsächlich gelingen sich zu organisieren und an die Spitze zu wechseln, erlangen sie

damit die Dominanz und legen demzufolge automatisch den Status der Subalternität ab (ibid.). Außerdem können subalterne Klassen, obwohl es Ziel der dominanten Klassen ist die Mehrheit und damit das Machtverhältnis auszubauen, niemals vollständig in den Mainstream integriert werden. Das Machtverhältnis zwischen dominant und subordiniert muss in einer Hegemonie stetig reproduziert werden (Clarke et al. 1975, 102f).

In der Zivilgesellschaft herrscht auch innerhalb verschiedener kultureller Bereiche ein ständiger hegemonialer Machtkampf um die Hoheit über das Narrativ, welche dazu befähigt, die herrschende Moral und Werte zu gestalten. Da Gramsci Kultur generell als eine Summe von Individuen definiert, die nicht zwangsläufig mit allen, jedoch auf jeden Fall mit einigen anderen gewisse Interessen, Ideologien und Denk- oder Fühlweisen teilen, ist sie entsprechend auch der Austragungsort der Kämpfe um die Hegemonie. Schlussendlich wohnt ihr auch das Potential inne, innerhalb der einzelnen Gruppierungen sowohl Einigkeit als auch Subalternität zu erzeugen (Langmeyer 2009, 75ff). Gramsci verwendet den Begriff Hegemonie „when a ruling class is able, not only to *coerce* a subordinate class to conform to its interests, but to exert a ‚hegemony‘ or ‚total social authority over the subordinate classes““ (Clarke et al. 1975, 101); um das zu erreichen, ist es unerlässlich das Narrativ so zu steuern, dass eine Einigkeit der Mehrheit auf natürliche Weise gewachsen zu sein scheint (ibid.).

Da Hegemonie nur auf der Ebene der Zivilgesellschaft, nicht jedoch auf staatlicher/politischer Ebene herrschen kann, kann sie nicht durch Zwangsmittel wie Gesetzgebungen und Verbote durchgesetzt werden, sondern muss sich anderer Mittel bedienen: „Hegemony works through ideology, but it doesn’t consist of false ideas, perceptions, definitions. It works *primarily* by inserting the subordinate class into the key institutions and structures which support the power and social authority of the dominant order“ (Clarke et al. 1975, 102). Genauso wie Gramsci sieht auch Rolf Schwendter das zu erstrebende Ziel jeder Klasse darin, ihre eigene Lebensweise, ihre eigenen Moralvorstellungen und Ideale etc. als die Norm durchzusetzen (Schwendter 1993, 33).

Auch wenn die Konzepte ‚Subkultur‘ und ‚Mainstream‘ zu diesem Zeitpunkt noch nicht entwickelt sind, so kann Gramscis Hegemonietheorie dennoch angewendet werden, um das Verhältnis der beiden zueinander zu beschreiben: Gleich wie bei Gramsci in der Zivilgesellschaft, herrscht auch zwischen Mainstream und den diversen Subkulturen ein ständiger Machtkampf, der wiederum auf der Ebene der Subkulturen zum Kampf um die Führung innerhalb der Szene wird und auf immer kleinerer Ebene fortgesetzt werden kann, bis es innerhalb einer spezifischen Subkultur darum geht, zu einer führenden, angesehenen Persönlichkeit zu werden. Auch hierauf soll im Hauptteil der Arbeit genauer eingegangen

werden. Schlussendlich ist es für Gramsci stets das eigentliche Endziel, sich aus der Passivität, die durch die herrschende Masse – in diesem Fall also den Mainstream – erzeugt wird, und damit gleichzeitig aus der Subalternität zu befreien (Langmeyer 2009, 77). Schwendter stellt fest, dass „in den neulich vergangenen Jahrzehnten“ (Schwendter 1993, 28) die herrschende Hegemonie, wenn überhaupt, dann nur aus Subkulturen heraus angegriffen wurde (28) und dass es stets die Subkulturen seien, die gesellschaftliche Veränderung vorantrieben:

„Mit Antonio Gramsci gesprochen – der bekanntlich diese Terminologie nicht verwendet hat – wären Subkulturen diejenigen Gruppen, die zumindest die je bestehende Hegemonie abstrakt oder bestimmt negieren, während Teilkulturen mindestens eine Ambivalenz zwischen diesem und der Aufrechterhaltung einer bestehenden Hegemonie darstellen.“ (Schwendter 1993, 32)

3. Das CCCS und die Entwicklung der Cultural Studies

Wie in Ansätzen bereits im Kapitel zu Gramsci zu erkennen ist, enthält der Begriff ‚Kultur‘ mehrere Bedeutungsebenen. Entsprechend gibt es unterschiedliche Definitionen, die sich, je nach Kontext, voneinander unterscheiden können: „Refracted, through centuries of usage, the word has acquired a number of quite different, often contradictory, meanings. Even as a scientific term, it refers both to a process (artificial development of microscopic organisms) and a product (organisms so produced)“ (Hebdige 1979, 5). Diese begrifflichen Schwierigkeiten stellen eine Hürde dar, die mit der Entwicklung der ‚Cultural Studies‘ erst allmählich überwunden wird. Schließlich wird auch in diesem Feld der Begriff der Kultur auf die Bedürfnisse und Inhalte angepasst und entsprechend definiert. Dennoch gibt es auch in den Cultural Studies keine allgemeingültige Definition (5ff).

Als Vorreiter der Cultural Studies ist das Department of Sociology of the University of Chicago zu nennen, welches 1892 gegründet wurde. Diese Fakultät war die Erste ihrer Art, die sich vor allem durch ihren empirischen Ansatz von anderen soziologischen Instituten unterscheidet, da diese zu der Zeit theoretisch fokussierten Ansätzen folgen (Thornton 1997b, 11).

Ab Mitte der 1950er Jahre wird England zum akademischen Mittelpunkt der Cultural Studies. Als Zentrum, in welchem die Cultural Studies revolutioniert werden, gilt das CCCS, das Centre for Contemporary Cultural Studies der Birmingham School, welches 1964 gegründet wurde (Grossberg 2013, 846). Eine der wichtigsten Figuren und Mitbegründer ist Richard Hoggart, der sich, selbst ein Arbeiterkind, vor allem mit der Kultur der (nordenglischen) Arbeiterklasse beschäftigt und diese nicht nur als bewahrens-, sondern auch als erforschenswert empfindet (Marchart 2008, 49ff). Neben Hoggart tragen auch Raymond Williams und Edward P. Thompson wesentlich zu einer neuen Definition des Kulturbegriffs, der allmählich auch an Hochschulen und Universitäten Beachtung finden soll, bei.

„Orte der Kultur waren nunmehr weder ausschließlich die Oper, das Theater oder Museum, [...] noch konnte Kultur [...] auf einen ideologischen Überbau reduziert werden, der sich angeblich über der ökonomischen Basis der Gesellschaft erhob und dessen Erzeugnisse die (Klassen-) Verhältnisse der Basis bloß widerspiegeln. Kultur war zu einer alltäglichen und eigenständigen Dimension des Sozialen geworden.“ (56f)

Diese neue Auffassung von Kultur und ihrer Bedeutung im Hinblick auf das soziale, wirtschaftliche und gesellschaftliche Zusammenleben, stoßen schließlich auch Williams Überlegungen zum Kulturbegriff an, welcher die verschiedenen Dimensionen des Kulturellen zusammenfasst. Er beschreibt drei Kategorien, die Kultur ausmachen können: Das ‚Ideal‘, das ‚Dokumentarische‘ und das ‚Soziale‘. Im Ideal sieht er die Kultur als „state or process of human perfection, in terms of certain absolute or universal values“ (Williams 1961, 41), im Dokumentarischen ist Kultur „the body of intellectual and imaginative work, in which in a detailed way, human thought and experience are variously recorded“ (ibid.) und im Sozialen, welche jene Ebene ist, auf welche sich die Cultural Studies hauptsächlich beziehen, sieht er in der Kultur die Beschreibung „of a particular way of life, which expresses certain meanings and values not only in art and learning but also in institutions and ordinary behaviour“ (ibid.). Die Forschung in diesem Bereich bedeutet mitunter die Auseinandersetzung mit historischen Produktionen und der gesellschaftlichen Bedeutung für die jeweilige Epoche, aber auch das Erforschen von Produktions- und Familienverhältnissen oder der Art und Weise, auf welche die Gesellschaft sozial vernetzt ist und wie innerhalb verschiedener Netzwerke kommuniziert wird (41f).

Im universitären Kontext herrschte bis zu diesem Punkt ein elitäres Kulturverständnis, dessen Maxime es war, „the best that has been thought and written in the world“ (41) zu erforschen. Nun aber hält durch die Cultural Studies auch hier das neue Verständnis von Kultur als Summe jener Elemente, aus welchen eine gesamte Lebensweise besteht, Einzug (Hebdige 1979, 5). Richard Hoggart formuliert um 1966 schließlich Grundsätze, auf welchen die Cultural Studies aufbauen und das alte und das neue Verständnis von Kultur verbinden sollen: „First, without appreciating good literature, no one will really understand the nature of society, second, literary critical analysis can be applied to certain social phenomena other than ‘academically respectable’ literature (for example, the popular arts, mass communications) so as to illuminate their meanings for individuals and their societies“ (Hoggart zit. n. Hebdige 1997, 8).

In deutschsprachigen Universitäten finden die Cultural Studies¹ erst etwa 10 Jahre später, Mitte der 1970er Jahre, Beachtung. Im Gegensatz zu den Kulturwissenschaften werden die Cultural Studies nicht als ein einzelnes Fach, sondern „als ein *inter- oder transdisziplinäres Projekt bzw. eine Formation*“ (Hepp et al. 2009, 8) begriffen. Sie verbinden vor allem Elemente der klassischen Kulturwissenschaften mit Elementen aus der Soziologie. Zudem unterscheidet sie von anderen theoretischen Disziplinen, dass ein „interventionistischer Charakter“ (9) einer der

¹ Eine Übersetzung ins Deutsche ist nicht möglich, da es das Fach der Kulturwissenschaften bereits gibt sich die Inhalte der beiden Disziplinen jedoch stark voneinander unterscheiden.

Grundpfeiler der Cultural Studies ist. Das heißt, die theoretische Arbeit der Akademiker_innen soll dazu beitragen, die soziokulturellen Gegebenheiten zu verändern bzw. Missstände zu verbessern (ibid.). Sie haben also oftmals auch eine politische Agenda und sind in diesem Fall meist im linken Spektrum anzusiedeln (Hepp 2009, 8; Marchart 2008, 19ff).

Andreas Hepp fasst den Forschungsgegenstand der Cultural Studies als „Kultur, verstanden als ein von Macht geprägter, fragmentierter Zusammenhang“ (11) zusammen und drückt damit die Bedeutung von Gramscis Hegemonietheorie in diesem Bereich aus. Ebenso wichtig ist die Tatsache, dass, wie bei Gramsci, nicht in erster Linie die hohe Kultur, sondern die Populärkultur als primärer Forschungsgegenstand betrachtet wird. Beiden Elementen wird eine maßgebliche Rolle bei der Entwicklung und Veränderung von Gesellschaften zugeschrieben, denn

„[i]m Feld der Kultur werden politische und soziale Identitäten produziert und reproduziert, Identitäten, die – etwa im Fall nationaler oder ethnischer Identität – im ungünstigsten Fall zum Treibstoff von Krieg und Bürgerkrieg werden können. [...] Denn jede soziale Identität, die im Medium der Kultur konstruiert wird, wird ihre eigene Stabilität nur sichern können, indem sie sich von den anderen abgrenzt. Das produziert zwangsweise Ausschlüsse, sowie Verhältnisse von Dominanz und Unterordnung, die ihrerseits auf Widerstände treffen.“ (Marchart 2008, 12)

Stuart Hall, nicht nur Mitbegründer, sondern auch federführend in den Cultural Studies, ist, ganz in Gramscis Tradition, ein nonkonformistischer Intellektueller. Er beschäftigt sich in erster Linie mit Fragen nach Kultur, setzt diese jedoch immer auch mit Fragen nach Machtverhältnissen in Verbindung und erkennt deshalb in Kultur stets eine politische Komponente. Sein Forschungsinteresse liegt nicht in erster Linie in kultureller Produktion, sondern vielmehr darin, wie Kultur und kulturelle Produktion dazu beitragen können, Machtverhältnisse herzustellen, beizubehalten und gegebenenfalls auch anzufechten (Winter 2018, 366). Hall will vor allem den Stimmen jener einen Platz einräumen, welche bisher aus dem intellektuellen und politischen Diskurs ausgeschlossen waren, also Menschen aus bis dahin eher vernachlässigten sozialen Milieus, wie etwa der Arbeiterklasse (Marchart 2008, 25). Seine Forschung konzentriert sich vor allem auf die Frage wie es subversiven Gruppen gelingen könnte, ein Gegengewicht zur breiten Masse herzustellen und sich somit einen nach eigenen Vorstellungen und Regeln gestalteten kulturellen Raum zu schaffen (Winter 2018, 367).

Neben den Interessensverschiebungen von hoher Kultur hin zur Kultur der Massen, entwickelt Hall auch einen neuen, nonkonformistischen Ansatz, der zu einem der Grundpfeiler der Cultural

Studies werden soll: Ausgehend von konkreten sozialen Fragen, arbeitet Hall mit verschiedenen Theorien, die oftmals im akademischen Kontext als nicht vereinbar galten. Er sieht Theorie nämlich in erster Linie als Werkzeug, das, je nach Anforderungen, auf kreative Weise angepasst und, wenn notwendig, auch verändert werden kann. Dieser offene Ansatz ist bis heute im inhärent interdisziplinären Charakter der Cultural Studies zu erkennen (Winter 2018, 367).

4. Subkulturen und die Entwicklung der Subcultural Studies

So wie am Anfang der Cultural Studies – und anderer, vergleichsweise junger Wissenschaften – die neue Definition gewisser Schlüsselbegriffe notwendig war, so bedarf es auch in den Subcultural Studies der Bearbeitung und Ausdifferenzierung gewisser Begriffsdefinitionen. Der ‚Cultural Turn‘, also das bereits besprochene erweiterte Kulturverständnis, bedeutet das Aufkommen eines neuen Forschungsbereichs, was auch ein spezifisches Vokabular für diesen unerlässlich werden lässt. Allerdings gibt es, nicht zuletzt aufgrund des interdisziplinären Charakters der Cultural Studies und Subcultural Studies, einige Begriffe, die je nach Bezugsfach unterschiedlich definiert und/oder verwendet werden. Etwa die Unterscheidung bzw. die teilweise praktizierte Gleichsetzung der Begriffe ‚Subkultur‘ und ‚Community‘ kann, je nach Zusammenhang in welchem sie verwendet werden, zu Schwierigkeiten im Verständnis führen (Thornton 1997a, 1). Da der Begriff ‚Subkultur‘ nicht erst mit den Subcultural Studies im wissenschaftlichen Kontext auftaucht, sondern sich Forscher_innen bereits mindestens seit den 1940ern damit befassen, veränderte sich die Definition immer wieder. In der Einleitung zum Sammelband *The Subcultures Reader* versucht sich Sarah Thornton an einer Definition, die den Begriff so weit wie möglich fasst; sie bezeichnet Subkulturen als „groups of people that have something in common with each other (i.e. they share a problem, an interest, a practice) which distinguishes them in a significant way from members of other social groups“ (ibid.). Diese Definition ist überaus allgemein gehalten, beschreibt aber eines der zentralen Elemente von Subkulturen, nämlich das Bedürfnis deren Mitglieder, sich von anderen Gruppierungen zu unterscheiden und gleichzeitig eine Gemeinschaft zu bilden. Allerdings bleiben andere wichtige Elemente hier noch unerwähnt und Thornton selbst macht an dieser Definition die Schwierigkeiten im Ausdifferenzieren gewisser Begriffe deutlich. Sie stellt fest, dass dieselbe oder zumindest eine sehr ähnliche Definition, genauso gut auf den Begriff ‚Community‘ anzuwenden wäre, obwohl sich die beiden Begriffe ihrer Auffassung nach sehr wohl voneinander unterscheiden. Thornton begreift eine Community, also eine Gemeinschaft, viel mehr als etwas ‚natürlich gewachsenes‘, wie etwa eine Familie, Religions- oder Dorfgemeinschaft, der man ohne eigene Bestrebungen angehörig ist. Im Gegensatz dazu wird die Entscheidung, einer Subkultur anzugehören, bewusst getroffen. Da den Subkulturen ein oppositioneller Charakter eigen ist, welcher sich oft auch direkt gegen die Ordnung von Gemeinschaften wie Schule, Kirche oder auch Familie wendet, werden sie entsprechend auch isoliert von solchen Gemeinschaften erforscht. Thornton ergänzt also ihre erste Definition wie

folgt: „Subcultures‘ [...] have come to designate social groups which are perceived to deviate from the normative ideals of adult communities“ (2). Gleichzeitig wird in dieser Überlegung das Alter als potenziell verbindender Faktor von Subkulturen vorgestellt. Um das Konzept Subkultur vollständig begreifen zu können, ist es allerdings auch absolut notwendig, die erwähnten Gemeinschaften der Erwachsenen genauer zu definieren; Thornton schlägt hierfür die Begriffe ‚Öffentlichkeit‘ und/oder ‚Masse‘ vor:

„The ‚public‘ and the ‚masses‘, while antithetical to each other, are also both opposed to subcultures. The public has been conceived as the body of rational individuals, responsible citizens who are able to form their own opinion and express it through officially recognized democratic channels. By contrast, subcultures have tended to be envisaged as disenfranchised, disaffected and unofficial. Their shadowy, subterranean activities contrast dramatically with the ‚enlightened‘ civil decencies of the ‚public‘.“
(2)

Im Folgenden wird hier bezüglich des Verhältnisses der Subkultur zum Mainstream wiederholt der Begriff der ‚breiten Masse‘ analog zu letzterem verwendet. Auch wenn diese beiden Begriffe nicht vollkommen deckungsgleich sind, so haben sie dennoch beide sehr ähnliche Konnotationen. So schreibt Thornton der breiten Masse das Fremdgesteuertsein und der (politischen) Beeinflussbarkeit, was beides im Kontext dieser Arbeit auch für den Mainstream angenommen werden kann: „[The mass] has been imagined as the passive product of the homogenization and standardization of mass media and mass production processes“ (3).

Schließlich geht Thornton in ihrer Einleitung auch auf das Präfix ‚sub‘ ein: Sie stellt fest, dass es sich bei Subkulturen eben um zweitrangige, „subordinate, subaltern or subterranean“ (4) Gruppierungen handelt, die sich auch selbst als von der Masse abweichend beschreiben. Da sie oft aufgrund ihrer Herkunft (Klasse, Ethnizität, Alter usw.) als unterlegen wahrgenommen werden, wurden sie in den Geisteswissenschaften lange Zeit missachtet und werden erst in den vergleichsweise jungen Subcultural Studies ausführlich erforscht (ibid.).

a. Geschichte der Subcultural Studies

Forscher_innen der Chicago School befassen sich bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Subkulturen, allerdings unterscheiden sich frühere Definitionen von

Subkulturen in einigen Punkten noch recht stark von der aktuellen Begriffsbedeutung. Gordon M. Milton etwa definiert in einem Text von 1947 ‚sub-culture‘ als „sub-division of national culture, composed of factorable social situations such as class status, ethnic background, regional and rural or rural residence and religious affiliation, but *forming in their combination a functioning unity which has an integrated impact on the participating individual*“ (Milton 1947, 41). Er bezieht sich in seiner Definition auf die Umstände, in denen ein Mensch aufwächst. Seine Definition wäre somit wohl mit Thorntons bereits besprochener Definition von ‚Community‘ gleichzusetzen. Milton betont jedoch, dass es jeweils eine Kombination der genannten Faktoren ist, die die Lebensumstände eines Menschen beeinflussten, so hat etwa ein/e Italo-Amerikaner_in im damaligen New York andere Lebensumstände zu erwarten, als ein/e Jude/Jüdin in derselben Stadt (wobei bei diesem Beispiel anzumerken ist, dass durchaus auch das Geschlecht die Voraussetzungen maßgeblich beeinflussen kann).

Nicht ganz zehn Jahre später, im Jahr 1955, verfasst Albert K. Cohen einen Text zur Theorie der Subkulturen, in welchem er Subkulturen als Ansätze zu Problemlösungen beschreibt: Seine These ist, dass der Antrieb für menschliches Handeln der Wille ein Problem zu lösen ist. Dabei sind die Ursachen für die Probleme im sozialen Bezugsrahmen zu finden oder situationsgeschuldet („frame of reference“, Cohen 1955, 45) und hängt somit von Alter, Geschlecht, ethnischer Zugehörigkeit, Klasse eines jeden Menschen ab. Durch die Veränderung einer oder beider ‚Ursachen‘ kann das Problem schließlich gelöst werden. Allerdings ist es dem Menschen eigen, im Milieu, in dem er/sie sich bewegt, nach Akzeptanz und Anerkennung zu streben und gleichzeitig die herrschende Autorität zu fürchten. Somit ist die Lösungen auch an gewisse Rahmenbedingungen geknüpft. Je nach Bezugsrahmen kann sich aber auch die Wertevorstellungen verändern und demnach ist schließlich die Veränderung des Bezugsrahmens ein Lösungsansatz für das ursprüngliche Problem (44-8).

In diesen beiden früheren Abhandlungen spielt Subversion, wenn überhaupt, nur eine nebensächliche Rolle. Subkulturen, hier lediglich als untergeordnete soziale und/oder gesellschaftliche Klassen in einem kategorisierenden Sinn begriffen, teilen laut dieser Definition die gesellschaftlichen und moralischen Wertevorstellungen der ihnen übergeordneten Klassen. Das ändert sich jedoch, als sich die Cultural Studies, und nach und nach auch eine frühe Version der Subcultural Studies, an den Universitäten immer mehr etablieren: In seinem Text von 1970 merkt John Irwin an, dass eine Überarbeitung des Konzepts mittlerweile angebracht ist, da Subkulturen in der Gesellschaft angekommen sind. Es handelt sich mittlerweile um etwas, auf das sich der „ordinary man“ (Irwin 1970, 66) beziehen können muss und nicht mehr nur im wissenschaftlichen Kontext relevant ist. Seine Definition nähert

sich bereits der von Thornton vorgeschlagenen Definition an: „Subculture [...] is often thought of as a social world, a shared perspective, which is not attached firmly to any definite group or segment“ (Irwin 1970, 67). In dieser Definition schwingt bereits die Konnotation mit, dass sich ein Individuum, unabhängig von dessen Hintergrund, frei für die Zugehörigkeit zu einer Subkultur entscheiden kann. Die verbindenden Werte sind nicht Herkunft, Klasse oder ähnliches, sondern geteilte Werte. Diese Auffassung ist nicht zuletzt auch dadurch beeinflusst, dass in dieser Zeit die Entscheidungsfreiheit und die Kontrolle über die Gestaltung des eigenen Lebens immer größer wird – die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse ist nun nicht mehr von Geburt an determiniert. Es gibt bereits Subkulturen in ihrer heutigen bzw. in archetypischen Formen, wie etwa Punks, Mods, Hippies oder Rocker und über die Massenmedien wird das Konzept Subkultur – oder auch der ‚Szene‘ – in den Mainstream transportiert. Durch die Tatsache, dass nun auch Subkulturen sichtbar gemacht werden, entwickelte sich zunehmend das Bewusstsein, dass die Gesellschaft nicht einer homogenen Masse entspricht, sondern dass es durchaus auch alternative Lebensmodelle gibt (67f).

Neben seinem maßgeblichen Einfluss auf die Entwicklung der Cultural Studies ist Stuart Hall aus einem zweiten Grund von Bedeutung für diese Arbeit: Außer mit Arbeiterkulturen befasst er sich auch mit Jugendkulturen (welche er als Erscheinungsformen der Populärkultur anerkennt). Da Heranwachsende zu seiner Zeit zum ersten Mal über finanzielle Mittel verfügen und somit marktrelevant werden, untersucht Hall verschiedenste Aspekte von Jugendkulturen, angefangen bei altersgruppenspezifischer Sprache, über Musik und Kleidung, bis hin zu ihrer Art, sich zu bewegen, und den Einfluss, welchen sie dadurch schließlich auch auf Wirtschaft und Produktion ausüben. Entgegen dem herrschenden Vorurteil, geht Hall davon aus, dass sich Jugendliche sehr wohl für Politik interessieren: Dieses Interesse äußert sich vor allem in Form von organisierten Demonstrationen, auf denen die Jugendlichen für ihre eigenen Werte eintreten. Gleichzeitig wird Jugend zu einem Konstrukt, das von der Öffentlichkeit als eine homogene Masse wahrgenommen wird und auf welche demzufolge in ihrer Gesamtheit Eigenschaften wie Anarchie, Apathie und Hysterie projiziert werden. Diese Verallgemeinerung hat schließlich zur Folge, dass sie unter anderem zum Ziel von Überwachung wird. Die Freiheiten, die sich Jugendliche nehmen, etwa in der Form sexueller Freizügigkeit, schürt im Mainstream gleichzeitig Neid und Angst (Marchart 2008, 95ff).

Mit Stuart Hall als wichtigem Vorreiter auf diesem Gebiet, wird das CCCS in den 1970ern zur führenden Instanz in den Subkulturstudien (Gelder 1997, 83). Das zentrale Forschungsinteresse gilt Sub- und Jugendkulturen, dem Zusammenhang von Ideologie und Stil, und vor allem der gesellschaftlichen und sozialen Positionierung der Subkulturen: „[B]ut the primary aim was to

locate [the subcultures] in relation to three broader cultural structures, the working class or the ‚parent culture‘, the ‚dominant‘ culture and mass culture“ (83f). Generell wird hier ein neuer Zugang zum Themenkomplex gesucht:

„Accordingly, rather than seeing it [youth culture, adolescence] as aimless, delinquent, and so on, the CCCS constructed youth as symptomatic of the central contradictions of the time. Yet youth was by no means seen as alienated. Analysts at the CCCS emphasized its ‘cultural’ aspects, drawing on a Marxian notion of (cultural) production: one’s identity is created through the use one makes of, and the meanings one ascribes to, the ‘raw materials’ of existence. In this context, youth became expressive, meaningful, significant. Much like the various items of popular culture for Roland Barthes in his classic study *Mythologies* (1972), youth subcultures thus could be read as a kind of text or sign.“ (84)

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass Subkulturen eine Widersprüchlichkeit in sich beschreiben: Per Definition müssen sie sich in Strukturierung und Erscheinungsform klar von Mainstream und Eltern-Kultur unterscheiden, aber gleichzeitig können sie ihre Wurzeln nicht vollständig verleugnen: „But, since they are sub-sets, there must also be significant things which bind and articulate them with the ‚parent‘ culture“ (Clarke et al. 1975, 100). Die Subkulturen, egal wie gegensätzlich sie sich zu den Eltern-Kulturen verhalten, teilen mit ihnen zwangsläufig einen sozialen Raum und werden in demselben sozialisiert, etwa durch Schule, Nachbarschaft und/oder andere Gemeinschaften. Ihre Voraussetzungen sind also dieselben, wie die ihrer Elterngeneration. Mit ihrem spezifischen Lifestyle entwickeln sie jedoch eigene Ansätze und Taktiken, um mit den Lebensumständen umzugehen bzw. darauf zu reagieren (101).

Wie bereits angedeutet, ist ein wichtiges Instrument in der akademischen Arbeit mit Subkulturen die Hegemonietheorie, denn „[d]ie Subkulturstudien beschreiben die symbolisch-rituell vermittelten Identitätsbildungsprozesse von Subkulturen in einem von Machtverhältnissen geformten Raum“ (Marchart 2008, 99). In der Gesellschaft wird die Kultur der dominanten Gruppe „naturalisiert und universalisiert“ (101), sie wird jedoch gleichzeitig von anderen Gruppierungen, welche sich nicht der dominanten Gruppe angehörig fühlen, ständig herausgefordert. Ziel der dominanten Gruppe ist es, ihre übergeordnete Stellung zu festigen und ihren Status zu legitimieren: „Hegemonie zielt auf *Konfliktprävention* nicht durch Zwang, sondern durch die Produktion von allgemeinem Konsens und Zustimmung“ (102).

Allerdings kann dieser Kampf, so Gramscis These weiter, nie stillgelegt werden, da das Klassenbewusstsein auch in den unteren Klassen, welche sich auflehnen, stets vorhanden ist. Kritikpunkte die Marchart an dieser Stelle einbringt sind, dass die frühen Subcultural Studies die Subkulturen stets als Untergruppe der Arbeiterklasse annehmen, und dass der Bedeutung von Klassen und Klasseneinheit dadurch zu viel Gewicht beigemessen wird. Eine Folge daraus, dass die Arbeiterklasse größtenteils männlich und weiß ist, ist, dass fremde Ethnien und Frauen in Bezug auf Subkulturen in diesen Forschungen nicht bzw. kaum berücksichtigt werden – was auch immer wieder kritisiert wird (103).

In seinem Buch *Resistance Through Rituals* macht Hall schließlich den Schritt weg von der Bedeutung der Klasse, und legt den Fokus auf die Bedeutung des Stils und der Rituale von Subkulturen als Marker der Abgrenzung zu anderen Kulturen. Dem Stil wird allmählich immer mehr Bedeutung zugeschrieben. Der These, dass Stil die Identität beeinflussen kann, folgt schließlich die These, dass Stil und Identität gleichzusetzen sind: Über den Stil wird, so die Theorie, ein Selbstbild repräsentiert, das gleichzeitig als Zeichen der Zugehörigkeit zu einer bestimmten Subkultur und der Abgrenzung von anderen (Sub)Kulturen gelesen werden kann (104f).

Den Zusammenhang von Stil und Identität untersucht auch Dick Hebdige. Besonders sein Buch über die britische Szene, *Subculture: The Meaning of Style*, gilt als eines der Schlüsselwerke in den Subcultural Studies und auch er bezieht sich unter anderem auf Gramscis Hegemonietheorie. Sein Hauptaugenmerk gilt allerdings der Bedeutung von Zeichen, aus welchen sich vor allem der Stil von Subkulturen konstituiert. Dabei untersucht er nicht nur den Stil der Subkulturen, sondern die „subkulturellen Zeichenpolitik und ihrer Verankerung in der Massenmedialen Spektakelgesellschaft“ (Marchart 2008, 113). Da die Untersuchung des Stils als Bedeutungsträger und der Aneignung subkulturellen Stils durch den Mainstream den Kern dieser Arbeit bilden, wird Hebdiges Werk im folgenden Abschnitt als zentrales theoretisches Grundwerk noch ausführlicher besprochen.

In den Forschungen der CCCS wird in den Subkulturen nicht nur eine grundlegende Haltung des Widerstands, sondern auch eine politische Komponente gesehen. Entsprechend muss immer auch die Kultur der Gesamtgesellschaft als Element, gegen welche sich der Widerstand richtet, einen Teil der Analyse darstellen, was, so Marchart, in den Subkulturstudien nicht immer der Fall sei. In den frühen Arbeiten zu Subkulturen wird die Zugehörigkeit zu ihnen per se bereits als Ausdruck des politischen Engagements aufgefasst, welches schließlich über den Stil ausgedrückt wird. Der Moment, in welchem Stil als Bedeutungsträger in tatsächlich politische Aktion übergeht, wird weitgehend vernachlässigt. Hebdige macht schließlich eine

Unterscheidung zwischen Subkultur und Gegenkultur, wobei er das Handeln der Gegenkulturen auch in konkreten politischen Aktionen, welche sich gegen den Mainstream organisieren, sieht: „Während Opposition in der Subkultur [...] zu symbolischen Widerstandsformen hin verschoben ist, tendiert die Mittelklasse dazu, sich gut zu artikulieren, selbstsicherer zu sein und sich direkter auszudrücken“ (Hebdige zit. n. Marchart 2008, 127). Hebdige unterscheidet also zwischen Jugendkulturen, welche aus der Mittelklasse stammen, und jenen, die aus der Arbeiterklasse stammen. Erstere bezeichnet er als ‚Gegenkulturen‘ und setzt sie mit direkter, politischer Aktion in Verbindung, wohingegen er letztere als Subkulturen bezeichnet, deren politischer Protest sich eher indirekt manifestiert (125ff).

b. Hebdige: Die Bedeutung des Stils

Hebdiges These ist, dass sich die ersten Subkulturen in der Nachkriegszeit entwickeln, um die vorherrschende gesellschaftliche Einigkeit aufzubrechen. Die Hegemonie wird von den Subkulturen jedoch nicht durch Aktionen oder Taten herausgefordert, sondern in erster Linie durch ihren Stil, also auf einer oberflächlichen Ebene der Zeichen. Anders als eine Gemeinschaft, die auf Klasse basiert, sind Mitglieder einer Subkultur durch eine Ideologie verbunden, welche zum Teil auch in ihrem Stil wiedergespiegelt wird. Hierzu bedienen sich subalterne Gruppen der Alltagsgegenstände, welche sich von ihnen ‚auf magische Weise‘ aneignet werden („magically appropriated“ Hebdige 1979, 18), und mit eigenen, nicht ursprünglich intendierten Bedeutungen aufgeladen werden. Stil ist somit als Bedeutungsträger ein wichtiges Element für Subkulturen: Durch die Umnutzung von Alltagsgegenständen, die als Teil des spezifischen Stils sichtbar gemacht wird und somit die Mehrheit herausfordert, wird die Illusion der Homogenität gestört (17f).

Bei Subkulturen handelt es sich um Gemeinschaften, die hauptsächlich in der Freizeit, also abseits von Familie, Schule oder Arbeit eine Rolle spielen. Aufgrund dessen spielt Konsum unvermeidlich auch in ihnen eine zentrale Rolle: Die Zeichensprache der Subkulturen besteht zu großen Teilen aus Konsumgütern – seien es Bandshirts, die auf Konzerten gekauft werden oder Kleidungsstücke und Accessoires, die von den Mitgliedern einer Subkultur personalisiert werden. Die Maschinerie der Wirtschaft wiederum eignet sich die so entstandenen Stilelemente an, um sie gezielt zu vermarkten und so in den Konsumkreislauf einspeisen zu können: „Each new subculture establishes new trends, generates new looks and sounds which feed back into appropriate industries“ (95). Laut Clarke et al. ist diese Verbreitung des Stils der Subkulturen

mehr als lediglich ein herkömmlicher, kultureller Prozess: „The diffusion of youth styles from the subcultures to the fashion market is [...] a real network or infrastructure of new kinds of commercial and economic institutions. The small-scale record shops [...] – these versions of artisan capitalism, rather than more generalised and unspecific phenomena, situate the dialectic of commercial ‚manipulation‘“ (ibid.). Sobald die ursprünglich explizit subkulturellen Stilelemente einmal in den Mainstream eingespeist und zu massenhaft verfügbaren Waren gemacht werden, entwickeln sie sich nicht mehr weiter. Sie haben zu diesem Zeitpunkt den privaten, von der ‚Do-It-Yourself‘-Ideologie geprägten Raum verlassen und werden in einen für die Masse decodierbaren Rahmen fest verankert (Hebdige 1979, 96). Egal wie die Industrie von den Subkulturen profitiert, umgekehrt sind die Subkulturen ebenso abhängig vom Markt. Clarke fasst diesen Kreislauf und die Bedeutung der beiden Faktoren füreinander zusammen:

„The subcultures could not have existed without the growth of the consumer market specifically geared to youth. The new youth industries provided the raw materials, the goods: but they did not, and when they tried failed to, produce many very authentic or sustained ‘styles’ in the deeper sense. The objects were there, available, but were *used* by the groups in the construction of distinctive styles. But this meant, not simply picking them up, but actively constructing a specific selection of things and goods *into* a style. And this frequently involved [...] subverting and transforming these things, from their given meaning and use, to other meanings and uses. All commodities have a social use and thus a cultural meaning.“ (Clarke et al. 1975, 109)

Auf inhaltlicher Ebene gilt es vor allem zwei Fragen in Bezug auf den Stil der Subkulturen zu beantworten: Wie kann der Code innerhalb der Szene gelesen und verstanden werden und auf welche Weise wird die Kultur des Mainstreams durch ihn gestört? Im Vergleich zur gängigen Alltagskleidung ist der Stil der Subkulturen sorgfältig komponiert, da er Bedeutung vermittelt: „The communication of a significant *difference*, then (and the parallel communication of a group *identity*), is the ‚point‘ behind the style of all spectacular subcultures“ (Hebdige 1979, 102). Im Gegensatz dazu ist die Art der breiten Masse sich zu kleiden geprägt von Konvention und Zwang, die Zusammenstellung ist meist zufällig und frei von Bedeutung. Konsumgüter spielen für beide, Mainstream sowie Subkultur, eine wichtige Rolle. Die Art und Weise, wie von ihnen Gebrauch gemacht wird, unterscheidet sich in den beiden Gruppierungen jedoch grundsätzlich: Während die Nutzungsweise des Mainstreams nicht vom ursprünglich intendierten Zweck abweicht, werden Konsumprodukte von den Subkulturen auf kreative Art

und Weise eingesetzt und verändert. Sie werden durch die Subkultur von ihren ursprünglich angedachten Verwendungsweisen gelöst, um sie sich als stilistische, bedeutungsschwere Elemente anzueignen. Hebdige nennt diesen Vorgang ‚Bricolage‘ (104): „The subcultural *bricoleur*, like the ‚author‘ of a surrealist collage, typically ‚juxtaposes‘ two apparently incompatible realities (i.e. ‚flag‘: ‚jacket‘; ‚hole‘: ‚teeshirt‘; ‚comb‘: ‚weapon‘) on an apparently unsuitable scale ... and ... it is there that the explosive junction occurs“ (Ernst zit. n. Hebdige 1997, 106). Die Bricolage bezieht sich nicht allein auf Mode, sondern auch auf die Art, sich zu bewegen oder zu tanzen, auf die Art des gewählten Zeitvertreibe und nicht zuletzt auf die Musik, welche in vielen jugendlichen Subkulturen eine zentrale Rolle spielt (108ff).

c. Einfluss der Medien

In ihrer Transdisziplinarität bedienen sich die Cultural Studies verschiedenster Schwesternwissenschaften und eine, die immer wieder herangezogen wird, ist die Medienwissenschaft. Mit den ‚Media Studies‘ entwickelte sich schließlich sogar ein eigener Zweig in den Cultural Studies. Der Zugang der Media Studies unterscheidet sich von klassischen Theorien wie etwa denen von Horkheimer und Adorno² vor allem darin, dass es nicht in erster Linie um Technologien oder Ökonomien geht, sondern stets um gesellschaftliche Machtverhältnisse und damit auch um den Einfluss der Medien auf den ‚Alltagsverstand‘ (Marchart 2008, 131; 134): „[Die Medien] produzieren soziales Wissen und schaffen ein Inventarium an Werten, Bildern, Klassifikationen und Lebensstilen, das es uns erlaubt, uns im sozialen Raum zurechtzufinden“ (134). Da Medien nie neutral sind und sie Auswirkungen auf die Bildung der Gesellschaft haben, sind sie ein ständig umkämpftes Instrument. Wer über die Medien bestimmt, steuert auch das Narrativ und somit sind die Effekte, welche diese auf die Gesellschaft haben, unvorhersehbar: „Das Emanzipatorische (oder Manipulative) steckt also in der emanzipatorischen (oder manipulativen) Politik, nicht in der Apparatur“ (134).

Auch Dick Hebdige befasst sich in *Subculture: The Meaning of Style* mit der Bedeutung der Medien für eine Gesellschaft, denn er sieht neben einer neuen Form der Familie (die Kernfamilie löst die Großfamilie als herkömmliches Modell der Lebensgemeinschaft ab) und einer neuen Vermögensaufteilung (Jugendliche verfügen zum ersten Mal über eigenes Kapital

² Marchart nennt hier als Beispiel das ‚Manipulationsparadigma‘, in welchem Horkheimer und Adorno Massenmedien und Massenkultur als Instrumente des „Massenbetrugs“ annehmen (181f).

und werden daher wirtschaftlich relevant), auch in den Massenmedien einen Faktor, der zur Fragmentierung der Gesellschaft beiträgt, welche wiederum mitunter in der Entstehung von Jugendkulturen resultiert (Hebdige 1979, 74). Er geht davon aus, dass der Stil von Subkulturen durch die Erfahrungen, welche verschiedenen sozialen Räumen und ‚Infrastrukturen‘ („Variety of locals“, 84), in welchen sich Jugendliche bewegen und sozialisieren, geprägt wird. Dazu zählen etwa Arbeitsplatz, Schule oder Familie. Obwohl jeder dieser Räume seine eigenen Strukturen, Werte und Regeln produziert, so fügen sie sich doch zu einer gesellschaftlichen Gesamtheit zusammen. Hebdige bezieht sich dabei auf Althusser und stellt fest, dass diese Räume „different levels of the same social formation“ konstituieren (ibid.).

Neben diesen Strukturen, welche zur Prägung der Gesellschaft beitragen, haben Medien, und vor allem nun auch die neuen Massenmedien, einen maßgeblichen Einfluss auf die persönliche Wahrnehmung der sozialen Umwelt, da sie uns ‚beibringen‘, verschiedene Sachverhältnisse einzuordnen oder, wie Hebdige es ausdrückt, „they provide us with the most available categories for classifying out the social world“ (85). Dieser Prägung durch die Massenmedien kann sich weder Mainstream noch Subkultur entziehen, entsprechend folgen auch Subkulturen den vorgegebenen Mustern und verarbeiten Inhalte, welche ihnen aus den Medien bekannt sind. Der dominanten Macht wiederum dienen die Medien als Instrument zur Aufrechterhaltung der Illusion gesellschaftlicher Einigkeit und damit der Stützung der Hegemonie. Eine Taktik dafür besteht darin, stilistisch auffällige Elemente der Subkulturen durch Aneignung und/oder Neubelegung scheinbar nahtlos in das Programm einzuflechten, um es auf diese Weise dem Mainstream vertraut zu machen. So entsteht in gewisser Weise ein ‚Call and Response‘-Muster, in welchem Subkulturen und Medien einen Kreislauf bilden. Für die Subkulturen geht es dabei darum, sich stets neu zu erfinden und somit auch ihre Subalternität immer wieder aufs Neue zu bestätigen, dabei können ihnen Medien und das darin von ihnen repräsentierte Bild, durchaus als Inspirationsquelle dienen. Für die Medien hingegen gilt es die Abweichungen subalternen Gruppen abzufedern. Da die Medien ein zentrales Element zur Steuerung des Narratives sind, werden sie auch dazu genutzt, um Subkulturen ‚fremd zu definieren‘. Aufgrund der Vertrautheit, die auch von Seiten der Subkulturen mit den Medien herrscht, ist es jedoch durchaus nicht ungewöhnlich, dass Angehörige von Subkulturen mit diesen Definitionen zumindest teilweise einverstanden sind und diese als angemessen empfinden bzw. selbst übernehmen (85f).

d. Mainstream vs. Subkultur

Nach Gramscis Hegemonietheorie ist es, wie bereits besprochen, das Ziel der dominanten Macht ihre Dominanz beizubehalten. Um das zu erreichen, gibt es zwei hauptsächliche Strategien, die Integrierung subalternen Inhalte, oder die Aufladung solcher Inhalte mit einer neuen, dem dominanten Narrativ entsprechenden Bedeutung.

Die Medien, im Besonderen die (Boulevard) Presse, spielen als das Narrativ steuernde Kraft für diese Prozesse vor allem in der Frühphase eine wichtige Rolle: Das Aufkommen einer neuen Subkultur wird meist von einer scheinbaren, gesellschaftlichen Hysterie, über welche die Presse berichtet, begleitet. Die Reaktionen können von Abscheu und Schrecken, über Amusement bis hin zu Faszination rangieren. Generell tendieren dabei die Frontseiten der Tabloids zu negativer Berichterstattung, die nicht zuletzt die in der Gesellschaft herrschende Angst vor Neuem und Fremdem zusätzlich befeuert. In Kommentaren und Editorials der Qualitätspresse werden die neuartigen Stilelemente, Mode und Musik hingegen als Inspirationsquelle und Bereicherung für Kunst und Kultur gefeiert (Hebdige 1979, 91ff). Durch die Hinführung des Mainstreams an den Stil der Subkulturen wird die Subalternität und die Fremdheit, die sie voneinander trennt, aufgelöst:

„As the subculture begins to strike its eminently marketable pose, as its vocabulary (both visual and verbal) becomes more and more familiar, so the referential context to which it can be most conveniently assigned is made increasingly apparent. Eventually, the mods, the punks, the glitter rockers can be incorporated, brought back into line, located on the preferred ‚map of problematic social reality‘ at the point where boys in lipstick are ‚just kids dressing up‘, where girls in rubber dresses are ‚daughters just like yours.‘“
(Geertz zit. n. Hebdige 1979, 93f)

Ab dem Moment also, ab welchem die Subkulturen von den Medien aufgenommen und die Gesellschaft zunehmend mit ihnen vertraut gemacht wird, kann der Prozess der Einvernehmung beginnen, mittels welchem sich der Mainstream schließlich den Stil der Subkulturen als Konsumgut aneignet (Hebdige 1979, 94).

Durch die Darstellung in den Medien werden die Subkulturen jedoch dem Mainstream nicht zwangsläufig nur nähergebracht. Die mediale Abbildung kann niemals der Realität entsprechen, sie ist verzerrt und wirkt verfremdend. Dieser Effekt ist nicht zuletzt auf eine Taktik der Menschen, mit dem Fremdartigen umzugehen, zurückzuführen: Wenn etwas nicht

„domestiziert“, also bekannt gemacht werden kann, wird es objektiviert, „transformed into meaningless exotica“ (97), indem die Angehörigen einer Subkultur beispielsweise eine entmenslichende Darstellung erfahren.

e. Kritische Stimmen

Auf den Höhepunkt der Subcultural Studies entwickeln sich die ‚Post-Subcultural Studies‘ und ‚Popular Cultural Studies‘, die einige Punkte, vor allem die politischen Möglichkeiten und die Agenda, die den Subkulturen immer wieder zugesprochen wurden, kritisieren und von anderen Blickwinkeln zu untersuchen versuchen. Steve Redhead behauptet in seiner Kritik etwa, dass Subkulturen durch das Fach der Subcultural Studies erstmals erzeugt wurden und führt seine These am Beispiel der Acid House Bewegung, die auch Dick Hebdige in seinen Ausführungen untersucht, aus. Sein Argument ist, dass Medien den Acid House, welchen Hebdige als ‚Noise‘, also als ‚Störung‘, beschrieben hatte, zunächst nicht als etwas Neues angenommen haben. Ihr Stil wurde von der Sunday Times als „style with no substance“ (2008, 117) beschrieben. Erst als sich der Acid House bereits etabliert hatte, wurde er schließlich auch von den Mainstream Medien als neue Erscheinungsform einer Subkultur aufgefasst, und als solche verteufelt. Redhead, der in den Subkulturen keine Reinform, sondern eine Mischkultur aus Authentizität und Künstlichkeit sieht, kritisiert seine Vorgänger_innen:

„Frühere Theoretiker [sic!] [...] tendieren dazu unter oder hinter die Oberfläche des schimmernden Medienschirms zu schauen, um die wirkliche, ‚authentische‘ Subkultur zu entdecken, welche offenbar immer von den fabrizierten Presse- und des Fernsehbildern [sic!] verzerrt werde, die ihrerseits ‚wirklich‘ werden, indem immer mehr Teilnehmer die Medienstereotypen ausagieren. Dieses Tiefenmodell ist nicht länger angemessen.“ (zit. n. Marchart 2008, 118)

Auch Sarah Thornton übt Kritik an der Arbeit des CCCS. Sie bemängelt, dass den Subkulturen generalisierend eine Anti-Mainstream-Intention zugeschrieben wird, da sie in einem von Massenmedien dominierten Kontext entstünden. Laut Thornton, welche das Konzept des Mainstreams als solches bereits als unzulänglich erklärt, schaffen die Subkulturen keinen Gegenpol zum Mainstream, sondern „alternative kulturelle Hierarchien“ (Marchart 2008, 121), in welchen es, so wie im Mainstream, um kulturelles, ökonomisches, soziales, und zusätzlich

noch um subkulturelles Kapital ginge: „Subkulturelles Kapital kann *objektiviert* sein oder *verkörpert*. So wie die Bücher und Gemälde in der Familienwohnung kulturelles Kapital ausstellen, ist subkulturelles Kapital in Form modischer Haarschnitte und guter Plattensammlungen objektiviert (...) Subkulturelles Kapital [ist] verkörpert in der Form von ‚Bescheidwissen‘“ (122). Da in Subkulturen etwa durch DJs auch kulturelles Kapital in ökonomisches Kapital umgewandelt werden kann, stehen Subkulturen auch nicht außerhalb des Mainstreams oder des Kapitalkreislaufes (123).

Die Subkulturforschung ist, wie man sehen kann, eine vergleichsweise junge Wissenschaft. Sie hat sich im Laufe des vergangenen Jahrhunderts erst nach und nach entwickelt und vereint Theorien verschiedener Bezugswissenschaften. Essenziell ist vor allem Gramscis Hegemonietheorie, da sie das Verhältnis von Mainstream zu Subkulturen, beziehungsweise dem ständig anhaltenden kulturellen Machtkampf zwischen den beiden beschreibt. Ebenso wichtig sind das neue Kulturverständnis, das in den Universitäten Einzug hält und nun auch Populärkultur als Forschungsgegenstand miteinbezieht, sowie die Entwicklung des Konzepts der Subkulturen. Wenn Subkultur zunächst immer noch mit Arbeiterklasse in Verbindung gesetzt wurde, so kristallisiert sich mit der Entwicklung der Subcultural Studies eine Definition heraus, die sie enger mit Jugendkulturen in Verbindung bringt.

Die wichtigsten Kennzeichen einer Subkultur sind, neben Alter und sozialer Herkunft ihrer Mitglieder, eine Summe von moralischen und politischen Vorstellungen und Werten, welche nicht mit jenen des Mainstreams übereinstimmen und sie gleichzeitig als Gruppe verbinden. Diese Abweichungen werden durch einen in der Gruppe einheitlichen Stil, beziehungsweise durch bestimmte visuelle Marker, ausgedrückt. Der Stil ist also ein Element, welches sowohl die Subalternität sichtbar machen kann als auch eine gemeinsame Gruppenidentität herstellt. Genau der Stil ist auch das Element, welches von der dominanten Gesellschaft aufgegriffen und integriert wird, um ihre Vorherrschaft beizubehalten und auszubauen. Diese Taktik ist effizient, wie am Beispiel des Heavy Metals sichtbar wird, stößt jedoch auch an Grenzen, wie am Beispiel des Black Metals aufgezeigt werden wird.

5. Die Entwicklung der Subkultur des Black Metals

Die Metal Szene³, um einen Überbegriff zu benützen, ist ein globales Phänomen, das sich in unzählige Subgenres aufschlüsseln lässt. Generell ist in der Gesamtheit der Szene die Tendenz zu beobachten, dass je weiter im Untergrund bzw. je weiter entfernt vom Mainstream die einzelnen Subgenres anzusiedeln sind, desto spezifischer werden die Definitionen und desto rigoroser die Abgrenzungen zu den anderen Genres.⁴ Gleichzeitig steigert sich das elitäre Gefühl innerhalb der einzelnen Szenen und damit sowohl das Bedürfnis, sich durch spezifizierte Namensgebungen von anderen, unter Umständen auch sehr ähnlichen Genres abzugrenzen, als auch das Bedürfnis, sich über eine ins Detail gehende Kenntnis der Musik und der Genrestrukturen zu profilieren.⁵ Da die Entstehung des Heavy Metals Grundvoraussetzung für die Entwicklung des Black Metals ist und am kommerziellen Erfolg des Heavy Metals in den 1980er Jahren der Vorgang der Integration einer Subkultur in den Mainstream erkennbar wird, soll im folgenden Kapitel ein grober Überblick über die Entstehung des Genres gegeben werden, bevor schließlich der Black Metal genauer beschrieben wird. Um die Fragestellung dieser Arbeit zielführend bearbeiten zu können, ist ein Verständnis der Denkweise und Mentalität der Mitglieder der Subkultur essenziell. Diese, sowie die Entwicklung der szenetypischen Ideale, sollen anhand dieser Einführung in das Genre vermittelt werden.

³ Aufgrund der Komplexität der Genrestrukturen, sollen folgende Begriffe in der jeweils anschließenden Definition verstanden werden, die ggf. von anderen wissenschaftlichen Definitionen abweichen können: ‚Metal‘ soll als Sammelbegriff für das gesamte Genre gelten. ‚Heavy Metal‘ bezeichnet das spezifische Ursprungsgenre, inklusive der NWOBHM, und neuere ‚Produkte‘ in diesem Stil. ‚Extreme Metal‘ ist als Subgenre, bzw. als Tochtergenre des Heavy Metals zu sehen, welches wiederum in verschiedene Untergruppen zergliedert wird, etwa Death Metal und Black Metal. Der Vollständigkeit halber bleibt noch zu erwähnen, dass sich auch aus letzteren wiederum Subgenres entwickelten, diese werden jedoch nur bei explizitem Bedarf angesprochen.

⁴ Die Listung in einem Online-Magazin gibt einen Eindruck über die Ausmaße des Genres, wobei auch hier davon ausgegangen werden muss, dass diese Liste, trotz des Titels „Wirklich alle Metal-Genres mit Beispielband“, nicht (mehr) vollständig ist (vgl. Alex 2017).

⁵ Da dieser elitäre Gedanke besonders im Black Metal eine zentrale Rolle spielt, wird er im Zuge des Kapitels zum subkulturellen Kapital noch einmal aufgegriffen und detailliert ausgeführt werden.

a. Heavy Metal: Vom Untergrund in den Mainstream

Gegen Ende der 1960er gerät Rock and Roll, eines der populärsten Genres bis dahin, in eine Krise: Mit Janis Joplin, Jimi Hendrix und Jim Morrison sterben drei Ikonen einer Generation und die Beatles lösen sich auf (Christe 2004, 7). Einen traurigen Höhepunkt markiert das Altamont Free Concert (1969) der Rolling Stones, bei dem vier Menschen ums Leben kamen, darunter ein Afro-Amerikaner, der von einem Mitglied der Hells Angels ermordet wurde (Chiu 2019). Gleichzeitig zerbröselte nach und nach die Hippie-Bewegung, deren pazifistische Ideale von einem neuen Pragmatismus und der Bereitschaft zur Rebellion abgelöst werden. Zur gleichen Zeit kommt es an zahlreichen Universitäten weltweit zu studentischen Aufständen. Mit der Jugendkultur, die sich zu dieser Zeit in eine neue Richtung orientiert, entwickeln sich mit Hard Rock und Heavy Metal nach und nach zwei Genres, die den Moralvorstellungen und Idealen einer neuen Generation wohl eher entsprechen als jene der Blumenkinder, und schließlich die Musik der Flower-Power-Bewegung ablösen (Christe 2004, 7f).

Im englischen Birmingham formiert sich 1968 rund um den Leadsänger John Michael ‚Ozzy‘ Osbourne zunächst die Band Earth Blues Company. Nach dem großen Erfolg, den sie mit ihrem ersten Album *Black Sabbath* (1970)⁶ erzielen, benennt sich die Band um und aus der Earth Blues Company wird Black Sabbath (*The Official Black Sabbath Website*). Ihnen wird von Kritiker_innen im Einvernehmen der wohl größte Einfluss auf die Entwicklung des Heavy Metals zugesprochen. Widmen sie sich auf ihrem ersten Album noch in erster Linie mystischen und okkultistischen Inhalten, so handelt ihr zweites Album *Paranoid* von profanen Themen wie Krieg (vgl. „War Pigs“) und Drogensucht (vgl. „Hand of Doom“). Somit spricht die Band die Belange einer breiten Masse dieser Zeit an: „The new Black Sabbath songs sought peace and love – not in the flower patches of Donovan and Jefferson Airplane but in the grim reality of battlefields and human ovens“ (Christe 2004, 9). Black Sabbath führt mit dem Satanistischen/Okkulten und Krieg/Gewalt bereits zwei Themenkomplexe ein, die für das gesamte Genre zentral bleiben sollen. Satanismus und Teufelsanbetung ist in den 1970ern auch abseits des neuen Genres ein Thema, das öffentliches Aufsehen erregt. Besonders unter Hollywood-Stars der Zeit ist es en vogue, der Church of Satan⁷ beizutreten. So wird der Flirt

⁶ Der frühere Name ist nicht auf das Album Cover gedruckt und retrospektiv wird auch dieses Album nicht dezidiert der Band Earth Blues Company zugeschrieben, sondern es wird stets Black Sabbath als Interpret genannt.

⁷ Der Begründer der Church of Satan, Anton Szandor LaVey, ist gleichzeitig auch Urheber des zentralen Werkes der Religion, *The Satanic Bible*. Die Kirche wurde 1966 gegründet und folgt Prinzipien des Individualismus: „To us, Satan is the symbol that best suits the nature of we who are carnal by birth – people who feel no battles raging between our thoughts and feelings, we who do not embrace the concept of a soul imprisoned in a body. He

mit dem Okkulten für zahlreiche Musiker_innen – wenn auch nicht zwangsläufig Teil ihres Lebensstils – zum Teil ihrer musikalischen Persona (11). Besonders in streng religiösen Teilen der USA soll die Musik, die einen gewissen Lebensstil und bestimmte Vorstellungen ausdrückt und zelebriert, die Angst besorgter Eltern in konservativen Kreisen schüren: „As the revolutionary spirit of the 1960s relaxed into a liberal attitude towards drugs, sex and bacchanalian glory, America in the 1970s embraced easy living – a balm for the social changes of the recent past. Rock music, always a bastion of youthful rebellion, was fast becoming the desired lifestyle, and the conservative middle class did not know how to cope“ (17). Der Schockeffekt, den diese neue Musik auf den Mainstream auswirken konnte, veranlasst Künstler_innen dazu, die Grenzen immer weiter auszutesten und mit dem Schrecken und der Empörung der Menschen zu spielen. Alice Cooper etwa inszeniert immer extremere Bühnenshows mit exzentrischem Make-up und Unmengen an Kunstblut, die schließlich in einem allabendlichen Selbstmord des Musikers vor seinem Publikum gipfelt (18). Diese einzelnen Elemente, eingeführt von verschiedenen wegweisenden Bands – imposante Bühnenshows, provokante Inhalte, und ein neuer und vor allem lauterer Sound⁸ – werden schließlich von Judas Priest als erster tatsächlichen Heavy Metal Band zu einem Genre vereint (13; 20).

In den 1970ern macht eine neue, rasant wachsende Subkultur – der Punk – dem Heavy Metal und Hard Rock Konkurrenz. Punkbands werden relativ schnell von den Plattenlabels als Trend wahrgenommen und entsprechend vermarktet. Ende der 1970er Jahre zeichnete sich mit dem eponymen Debutalbum der Band Motörhead auch im Heavy Metal eine neue Entwicklung ab, die mit der sogenannte New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM) eine Hochphase des Genres einläuten soll (28f). In dieser Zeit wird der musikalische Stil verfeinert und die Musik wird endgültig als Genre definiert: „Black Sabbath had introduced heavy metal, Judas Priest gave it flesh, and Motörhead fortified it with true grit“ (30). Da die Heavy Metal Bands, die in dieser Zeit besonders zahlreich gegründet wurden, dennoch kaum wettbewerbsfähig sind – die großen Plattenfirmen interessieren sich immer noch hauptsächlich für Punk Bands – greifen die Metal Bands das Do-it-yourself-Prinzip (DIY) des frühen Punk auf und gründen ihre eigenen Plattenlabels die mit zunehmendem Erfolg des Genres nach und nach konkurrenzfähig werden: „Neat Records is one big example. Neat [...] could not compete with major labels, but then all

represents pride, liberty, and individualism – qualities often defined as Evil [sic!] by those who worship external deities, who feel there is a war between their minds and emotions“ (*Official Church of Satan Website*).

⁸ Voraussetzung für den Sound waren technische Neuerungen im Bereich der Aufnahme und Tongeräte, von Marken wie Marshall, die vor allem die Tontechnik bei Konzerten revolutionierten und so neue Möglichkeiten eröffneten (Christe 2004, 13).

of a sudden it was cool to be independent and small. The media supported it, so the shops stocked it, so the kids bought it“ (Jess Cox zit. n. Christe 2004, 33). In Ansätzen zeigt sich bereits hier, wie die Mechanismen der Inkorporation einer Subkultur in den Mainstream ins Rollen gebracht werden: Da Heavy Metal als Genre mittlerweile zu groß ist, um weiterhin ignoriert zu werden, wird er schrittweise dem Mainstream nahegebracht, um schließlich von der Industrie aufgenommen und gewinnbringend vermarktet zu werden. Nach und nach beginnen wichtige Musikzeitschriften über Szene-Größen wie Iron Maiden, aber auch über regionale Bands zu berichten. In einem Artikel des Musikjournalisten Geoff Barton für das britische Musikmagazin *Sound*, verwendet dieser erstmals den Begriff ‚NWOBHM‘ als Genrebezeichnung für diese Phase des extremen Erfolgs englischer Bands (Christe 2004, 33). 1980 markiert das Erscheinen einiger bahnbrechender Alben einen Höhepunkt des kommerziellen Erfolges des Genres. Die Musik auf diesen Alben (Bsp. Motörheads *Ace of Spades*, Iron Maidens *Iron Maiden*) soll vor allem Tempo als prägendes Element des Heavy Metals einführen. Doch nicht nur der Klang, auch das Aussehen und Auftreten der Musiker_innen wird härter und aggressiver und schon bald nehmen auch die Fans den Stil ihrer Idole auf: „[H]eavy metal bands dressed in tight-fitting black leather and slick synthetic materials decorated with abstract pointed angles, lightning bolts and shiny metal“ (36). Neben Leder und Nieten wird die Kutte, eine abgeschnittene Jeansjacke geschmückt mit Pins und Patches der persönlichen Lieblingsbands, als wichtiges und vor allem auch informatives und ausdrucksstarkes Element in den Style der Fans integriert (37): Die Pins und Patches, die von den Fans an die Kutte genäht bzw. gepinnt werden, geben nicht nur Auskunft über den individuellen Musikgeschmack, sondern zeigen auch, Konzerte welcher Bands sie bereits besuchten.

In den frühen 1980er Jahren scheint Heavy Metal endgültig im Mainstream angekommen und auch von ihm aufgenommen zu sein: 1980 besuchen 60.000 Fans das Monsters of Rock-Festival, das erste Musikfestival, das ausschließlich dem Heavy Metal gewidmet ist, und die wöchentlich erscheinende Musikzeitschrift *Sound* publiziert nun auch *Kerrang!*, ein Magazin, das sich ausschließlich den härteren Musikrichtungen widmet (37f). Damit reagiert man auf Leserbefragungen, bei denen vermehrt nach Heavy Metal Berichterstattung verlangt wurde (Tucker 2006, 21). Gleichzeitig gibt es innerhalb der Heavy Metal Szene jedoch auch eine gegenläufige Bewegung, die sich weg vom Mainstream und zurück in den Untergrund orientiert. Vorreiter dieser Entwicklung ist die Band Venom, die all ihre Vorgänger an Extremität übertrifft und damit ein völlig neues Genre, den Extreme Metal erschaffen soll (Dunn 2015, 05:00). Die Mitglieder der Band vertreten ein neues Credo: Sie wenden sich gegen

die mittlerweile glatte, oft pompös inszenierte Optik von Bands wie Kiss und den perfekten, in ihren Augen überproduzierten Sound von Größen wie Iron Maiden und Judas Priest und fordern eine Rückkehr zu den rohen Wurzeln des Genres. Dabei spielen sie bewusst mit den Ängsten des Mainstreams, indem sie mit einer Bildsprache voller satanistischer Symbolik arbeiten und eine Ästhetik des Chaos vertreten: „Venom played fast, distorted muck for the sake of speed, then sprinkled on occult imagery to scare off critics“ (Christe 2004, 42). Ihr Ziel war es, ganz bewusst Grenzen zu überschreiten und Menschen zu schockieren, „just to stick it in their faces“ (Tom Warrior in Dunn 2015, 08:00). Ihr Debut *Welcome to Hell* (1981), und vor allem der Nachfolger *Black Metal* (1982), machen Venom nicht nur zu Pionieren des Extreme Metals, sondern auch zu Ikonen des Black Metals, der sich allmählich entwickelt (Christe 2004, 42f). Da sich zu dieser Zeit die Szene vor allem auf Konzerten trifft, wo die Metal Kultur exzessiv gelebt wird, investieren Bands entsprechend in ihre Tourneen und Bühnenbilder. Dabei ist vor allem der Verkauf von Merchandise gewinnbringend und die erworbenen Band- und Tournee-Shirts werden inhärenter Bestandteil einer Art Heavy Metal Uniform der Fans, anhand welcher sich Gleichgesinnte erkennen und als Teil der Community etablieren. Gleichzeitig gelangt über die bedruckten T-Shirts und anderen Fanartikel die Bildsprache des Heavy Metals, welche bislang an einschlägigen Plattenläden und Konzerte gebunden war, nun auch in die allgemeine Öffentlichkeit. Dadurch wird zunehmend auch der Mainstream damit konfrontiert (Christe 2004, 67-71). Während Hardrocker am Image des Heavy Metals teilhaben wollen und die Mode adaptieren – ein weiterer Faktor, der die Sichtbarkeit des Genres in der Öffentlichkeit steigert – sind die Reaktionen des Mainstreams auf die neue Modeerscheinung gemischt: „Outsiders found the choice of garments strange, intriguing, or even frightening“ (ibid.). Dieses Bouquet an verschiedenen Emotionen, mit welchen auf den neuen Stil reagiert wird, entspricht, wie im Kapitel 4d: ‚Mainstream vs. Subkultur‘ bereits ausgeführt, genau jenen Reaktionen, mit welchen der Mainstream, bzw. die dominante Kultur, auf Neuartiges oder Fremdartiges reagiert.

1983 eröffnen sich mit der Verbreitung des Kabelfernsehens in Privathaushalten – und vor allem mit der Gründung des Fernsehsenders MTV – für das Genre neue Möglichkeiten. Bis 1979 gab es in England beispielsweise nur drei staatliche Fernsehsender und die Sendezeit war entsprechend rar (Tucker 2006, 21). Mit MTV, einem Sender dessen hauptsächlicher Inhalt Musik sein sollte, wurde ein Kanal gegründet, dessen Sendezeit es mit visuell aufregendem Material zu füllen galt. Durch die breite Fanbasis, welche Heavy Metal Bands zu diesem Zeitpunkt bereits durch das exzessive Touren gesammelt hatte, scheint das Genre das perfekte Sujet für den jungen Sender zu sein. Da sich das Radio auch weiterhin auf – wenn überhaupt –

Metal Balladen beschränkt, ist MTV auf diesem Bereich ohne Konkurrenz (Christe 2004, 77). Durch die gesteigerte mediale Aufmerksamkeit wird Heavy Metal salonfähig, was direkte Auswirkungen auf das Genre hat: Zum einen wird die breite Öffentlichkeit mit Heavy Metal und dessen Semiotik konfrontiert und die Zeichen wie etwa die langen Haare, headbanging, laute Gitarren und Leder, können schon bald von einer breiten Masse gelesen und eingeordnet werden und nehmen eine beinahe ikonische Stellung in der Populärkultur ein (Kahn-Harris 2007, 1). Zum anderen passen viele neu aufkommende Bands ihren Sound dem Mainstream an und geben in diesem Prozess die Genre-definierende Härte und Schnelligkeit zugunsten von kommerziellem Geschmack auf: „Only the guitars and the haircuts kept a metal sheen, as producers coaxed the bands out of the live element and increasingly toward commercial compromise“ (Christe 2004, 79).

Die steigende Aufmerksamkeit sorgt jedoch nicht nur für Erfolge, in den 1980er Jahren bricht vor allem in den USA eine regelrechte moralische Hysterie aus, die im Heavy Metal die Ursache für Morde und Selbstmorde Jugendlicher sieht (Kahn-Harris 2007, 27).⁹ Die negative Aufmerksamkeit schwappt in den 1990er Jahren wieder ab, da Heavy Metal (nicht aber Extreme Metal) zu diesem Zeitpunkt gut im Mainstream inkorporiert ist. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist von der Panik, welche die Entstehung des Genres begleitet hatte, kaum noch etwas zu spüren und zentrale Figuren des Heavy Metals werden zu Kultfiguren der Popkultur, die nichts mehr von der Bedrohlichkeit und dem Schrecken, welche sie noch einige Jahre zuvor ausgestrahlt hatten, haben wie Kahn-Harris am Beispiel Ozzy Osbournes beschreibt: „Even Ozzy Osbourne, the subject of ferocious attacks from the Christian right in the 1980s, has been reinvented as a loveable clown in the highly successful MTV programme *The Osbournes*“ (2). Diese Änderung der öffentlichen Wahrnehmung illustriert die im Kapitel 4d: ‚Mainstream vs. Subkultur‘ beschriebene Theorie von Dick Hebdige, welche wiederum auf Gramscis Hegemonietheorie aufbaut: In einem ersten Schritt wurde die Band, beziehungsweise die Subkultur für welche sie steht, als etwas fremdartiges verteufelt. Als diese Strategie jedoch nicht zu greifen scheint – der Erfolg der Band und des gesamten Genres wächst unaufhörlich weiter – wurde Ozzy Osbourne, der ‚Lord of Darkness‘, zum Star eines der wohl profansten Unterhaltungsformaten im Fernsehen, nämlich einer Reality-Show. Seine Persona wurde somit zum ‚domestiziert‘. Seine Rolle als ‚Lord of Darkness‘ wird gegen die, des schrulligen Familienvaters ausgetauscht, was die Aura des Schreckens, die ihn umgab, neutralisiert und

⁹ Heavy Metal wird zum Sündenbock, beispielsweise wird die Band Judas Priest verklagt, weil angeblich unterschwellige Botschaften in ihren Liedern zwei Jugendliche in Tulsa (USA) in den Selbstmord getrieben hätten (Kahn-Harris 2007, 27).

schließlich wurden die Osbournes selbst zu einem kommerziellen Produkt, welches an eine breite gesellschaftliche Masse vermarktet werden konnte.

Mit der Zahl der Fans steigt natürlich auch die Nachfrage nach Inhalten und Konsumgütern und so werden weltweit zahlreiche einschlägige Zeitschriften und Fanzines gegründet. Oftmals wird in Magazinen, vor allem jenen die von Fans produziert und publiziert werden, die Anpassung großer Bands an den Mainstream kritisiert und jungen und weitgehend unbekannten Bands wird im Gegenzug eine Plattform geboten, um so der Kommerzialisierung des Genres entgegenzuwirken (Christe 2004, 85). Da es sich bei diesen Magazinen größtenteils um Produktionen handelt, die ihren Ursprung direkt in der Subkultur haben, werden jene Aspekte, die den Fans ursprünglich wichtig waren, wieder in den Fokus gerückt: Die Bedeutung musikalischer Härte wird wieder zum zentralen Element, während für Mainstream Outlets, wie z.B. MTV, das exzentrische Aussehen das primäre Argument für die ihnen gewidmete Sendezeit bleiben. Während also Heavy Metal im Mainstream angekommen ist, bewegte sich der Untergrund in die Gegenrichtung und weg vom Druck, kommerzielle Erfolge erzielen zu müssen: „For an expanding number of hardcore-metallers, the underground was reason enough to exist. This darker music was the dense honey in the center of heavy metal’s buzzing hive, and its rewards were still thought more personal than commercial“ (102). Diese Aufspaltung des Heavy Metals beginnt, wie zu Beginn dieses Kapitels angedeutet, bereits in den 1980er Jahren. Zum einen gibt es jene Genres, wie z.B. Glam Metal oder Pop Metal, welche sich dem Mainstream annähern. Ihnen gegenüber stehen Bands, welche dem zunehmenden Konformismus entgegenwirken wollen und zum Beispiel Speed- oder Thrash Metal spielen. Sie orientieren sich dabei an den härteren Bands der Szene, allen voran an Venom. So entwickeln sich im Laufe der Jahre zahlreiche Subgenres, die unter dem Begriff Extreme Metal zusammen gefasst werden und meist verhältnismäßig kleine Fangemeinschaften haben, die jedoch die Musik immer wieder revolutionieren: „These forms of metal represent the most diverse, the most artistically vibrant, the most dynamic and also the most problematic aspects of metal culture“ (Kahn-Harris 2007, 2). Allein die Zahl der Subgenres weist auf die hier angesprochene Dynamik und Diversität hin (vgl. Alex 2017). Die problematischen Aspekte, auf die Kahn-Harris hinweist, kommen fernab des Mainstreams wohl eher häufiger vor als in konformeren Genres und sind vor allem auch dem Black Metal, wie man im anschließenden Kapitel sehen wird, nicht fremd.

Teil der neuen Bewegung sind unter anderen die Bands Metallica und Slayer, beides Vertreter des sogenannten Power Metal, dessen musikalischer Fokus, wie der Name des Subgenres bereits vermuten lässt, vor allem auf Geschwindigkeit liegt. Zudem befasst sich Slayer, so wie

ihr musikalisches Vorbild Venom, inhaltlich in erster Linie mit Zerstörung, dem Okkulten und Satanismus (Christe 2004, 103ff). Inspiriert von Slayer entwickelt eine neue Generation von Musiker_innen ein neues Genre, das weniger auf technische Perfektion und mehr auf das Erzeugen einer eindrucksvollen, düsteren Atmosphäre setzt. Es waren internationale Bands wie Sarcófago aus Brasilien (sie waren angeblich die erste Band, die im Corpse Paint auftraten), Sodom aus Deutschland, Rotting Christ aus Griechenland und Bathory aus Schweden, die den Black Metal begründen (106) und damit ein Gegenwicht zum immer mehr für den Mainstream aufpolierten Heavy Metal setzen: „Wherever heavy metal was in danger of becoming too clean, black metal soon took hold“ (108).

Wie man an diesem Überblick erkennen kann, entwickelt sich das Genre Heavy Metal zunächst relativ entfernt von der breiten Masse, die 1980er jedoch sind das Jahrzehnt, in welchem diese Musikrichtung vom Mainstream aufgenommen wird. Während einige Bands, die zu dieser Zeit gegründet wurden – oder aus anderen Genres zum Heavy Metal überwechseln – den Erfolg der Bewegung für sich nützen wollen, gibt es aber auch Musiker_innen, die eine Annäherung an den Mainstream ablehnen und somit nicht als Heavy Metal Bands bezeichnet werden wollen. Sie empfinden dieses Genre als von Plattenlabels und Presse aufgeblasenen und somit kurzlebigen Trend (Tucker 2006, 33). Diese Einstellung legt nahe, dass zumindest Teilen des Heavy Metals, trotz des großen Mainstream Erfolgs, eine gewisse Verbundenheit zur Ideologie der Subkultur immanent ist und sich vor allem aufgrund dieses Credos schließlich neue Subgenres entwickeln können, die wieder eindeutig im Untergrund anzusiedeln sind.

b. Black Metal: Zurück zu den Wurzeln

Wie bereits erwähnt, revolutionierten Venom das Metal-Genre und sind außerdem die Pioniere des Black Metals. In den 1980er Jahren entwickeln sich vereinzelt Bands, wie etwa Bathory aus Schweden oder Hellhammer aus der Schweiz, die sich in Venoms Fußstapfen begaben und sich in ihren Texten exzessiv mit Satanismus und dem Okkulten befassen. Diese Bands werden retrospektiv oft unter dem Begriff ‚First Wave of Black Metal‘ zusammengefasst, um sie von der ‚Second Wave‘, dem Black Metal der 1990er, zu unterscheiden. Wenn sich die erste Welle des Black Metals zunächst noch dezentral entwickelt, so konzentriert sich die zweite Welle in den skandinavischen Ländern, allen voran in Norwegen (Patterson 2013, 1; 5). Um den Black Metal entwickelt sich rasch eine Untergrund-Szene, welche sich nicht nur der Musik verschreibt, sondern auch durch ihren Lebensstil verbunden ist. Tom Warrior, Sänger der

Schweizer Black Metal Urväter Hellhammer¹⁰, erinnert sich an die Bedeutung dieses holistischen Ansatzes für das Genre:

„No matter how low the technical level of some of the harder music is – and many times it sure is [–] it is nearly impossible to play convincingly to audiences, if one doesn't live, breathe, and understand it, if it isn't rooted in one's very blood. Because hard music lives so much from primitive instincts of power – from guts – it is hard for an outsider to really master it mentally and physically, no matter how talented and willing that outsider might be.“ (zit. n. Christe 2004, 111)

Die Überzeugung, dass die Musik von Szene-Outsidern nicht verstanden, geschweige denn (re)produziert werden kann, ist Teil des elitären Selbstverständnisses des Black Metals, das vor allem in Norwegen in den 1990ern problematische Ausmaße erreichen soll, wie man noch sehen wird.

Während Metallica, die zur Zeit ihrer Gründung noch als eine der härtesten Bands der Welt galten, sich nach und nach auf den Mainstream zubewegen, wächst die Extreme Metal Szene und mit ihr auch die internationale Fangemeinschaft, die den auf der Bühne, sowie auf Bandshirts und Albumcovers präsentierten Satanismus und Okkultismus fetischisiert (Christe 2004, 113). Nach und nach verändert sich der gängige Sound des Extreme Metal und neue Bands feilen ihn technisch aus, ohne jedoch an Härte einzubüßen. Dadurch kommt es zu immer neuen Aufspaltungen und es entwickeln sich Subgenres wie zum Beispiel Death Metal, der inhaltlich ähnliche Themen behandelt wie der Black Metal. Der Sound der beiden Genres unterscheidet sich jedoch grundlegend voneinander, da Death Metal Bands hohen Wert auf technische Finesse, Geschwindigkeit und Beherrschung der Instrumente legen, wohingegen Black Metal einen rohen Sound bevorzugt (Christe 2004, 115).

In den 1990er Jahren gründen sich in Norwegen diverse Bands, welche die Subkultur nicht nur inhaltlich, sondern auch musikalisch und optisch nachhaltig prägen. Dazu gehören unter anderen Burzum, Darkthrone, Emporer und nicht zuletzt Mayhem. Kahn-Harris beschreibt den Stil und die Bedeutung dieser Bands als „highly distinct and influential [...] characterized by screamed, high-pitched vocals, extremely rapid tempos, ‚tremolo‘ riffs, a ‚trebly‘ guitar sound, and simple production values. Black metallers embraced Satanism wholeheartedly and, on

¹⁰ Da Tom Gabriel Fischer, a.k.a. Tom Warrior, und sein Bandkollege Martin Stricker a.k.a. Martin Ain or Slayed Necros bald realisieren, dass die Band Hellhammer in dieser Form nicht erfolgreich sein kann, entscheiden sie sich für einen kompletten Neustart und gründen die Band Celtic Frost. Anstelle eines amateurhaften und unbekümmerten Zugangs, wie sie ihn bei Hellhammer noch hatten, sollte diese Band auf einem ins Detail ausgearbeiteten Plan aufbauen (Patterson 2013, 44).

occasions, fascism and racism too“ (2007, 4f). Diese Bands aus Norwegen werden wiederum unter einer eigenen Subkategorie, dem ‚Norwegian Black Metal‘ zusammengefasst, und sind nicht nur wegen ihrer musikalischen Neuerungen, sondern auch wegen ihrer teils fragwürdigen politischen und moralischen Überzeugungen und Taten berühmt-berüchtigt: Eine Reihe von Brandstiftungen an Kirchen, Morden und Selbstmorden wird mit ihnen in Verbindung gesetzt und resultiert in gesteigerter, medialer Aufmerksamkeit, welche die Bands und Persönlichkeiten auch über die Landesgrenzen hinaus Bekanntheit erlangen lässt (Kahn-Harris 2007, 4f).¹¹

Black Metal, sowie viele andere Extreme Metal Genres, ist sowohl inhaltlich als auch musikalisch herausfordernd: Die Musik grenzt oft an Lärm (nicht zuletzt wegen der minderen Soundqualität, die zwar anfänglich den fehlenden technischen und finanziellen Mitteln geschuldet war, aber bald zum angestrebten Stilelement avanciert), was das Konzept Musik als solches herausfordert. Die Texte sind oft Gewaltverherrlichend und können auch rassistische Tendenzen aufweisen. Es stellt sich natürlich die Frage, wie man mit solchen Inhalten umgehen kann und soll. Obwohl höchst problematisch, sind allerdings solche Grenzüberschreitungen einer der Grundpfeiler des Black Metals, wie im folgenden Kapitel beleuchtet werden wird (5f).

c. Transgression

Transgression ist ein zentrales Element des Extreme Metals, weshalb sie auch einen Ansatzpunkt bietet, um die Black Metal Subkultur, bzw. die Beweggründe ihrer Mitglieder begreifen zu können. Kahn-Harris schickt vorweg, dass Extreme Metal und Transgression einige wichtige Elemente teilen: „they are excessive, testing and breaking boundaries, invoking the joys and the terrors of formless oblivion within the collective, while simultaneously bolstering feelings of individual control of potency“ (Kahn-Harris 2007, 30). Da allerdings Transgression nicht mehr, so wie noch in vormodernen Kulturen etwa in Form von Initiationsriten, einen festen Platz im gesellschaftlichen Leben hat und zunehmend an Bedeutung verliert, bieten Subkulturen einen Raum, in welchem der Transgression auch weiterhin ein fixer Platz eingeräumt wird. Kahn-Harris erkennt transgressives Verhalten im

¹¹ In den 1990er Jahren wurden Brandstiftungen an etwa 50 Kirchen verübt; Sänger Dead nahm sich 1991 das Leben – anstatt die Polizei zu verständigen, machte Euronymous Photos von der Leiche, die er später für ein Albumcover benutzen sollte; 1992 tötete Bård Eithun (a.k.a. Faust von der Band Emporer) einen homosexuellen Mann, angeblich ohne Motiv; 1994 tötete Varg Vikernes Euronymous (Kahn-Harris 2007, 45f).

Extreme Metal in drei Bereichen, und unterscheidet zwischen akustischer, diskursiver und körperlicher Transgression (29f).

I. Akustische Transgression

Die akustische Transgression beschreibt die musikalische Ästhetik – oder, wenn man so will, Nicht-Ästhetik – des Black Metals. Anfänglich noch Produkt fehlender musikalischen Fähigkeiten und/oder begrenzter technischer Möglichkeiten, wird sie schon bald sorgfältig komponiert und zum „product of carefully made sonic choices and even virtuosity“ (Rodel zit. n. Kahn-Harris 2007, 31).

Wie bereits erwähnt, fordern viele Black Metal Kompositionen das herkömmliche Verständnis von Musik heraus. Durch die angesprochene Komplexität und Innovativität des Genres ist es zudem nicht einfach, definierende Elemente des musikalischen Stils zu benennen. Selbst Szenemitglieder haben dabei Schwierigkeiten – charakteristische Elemente scheinen auch für sie nur schwer in Worte zu fassen zu sein. Kahn-Harris definiert zwar einige zentrale Elemente (siehe vorige Seite), jedoch haben auch diese keine allgemeine Gültigkeit und wurden bereits in den frühen Jahren des Black Metals, auch von erfolgreichen Bands, ignoriert oder neu interpretiert. So ist etwa der kreischende Gesang zwar im Black Metal weit verbreitet, Bands wie Bathory oder Enslaved arbeiten allerdings bereits auf ihren frühen Alben auch mit klarem Gesang und/oder Keyboards (Kahn-Harris 2007, 33; Zebub 2019, 18:00). Charakteristiken, die allgemeine Gültigkeit zu haben scheinen, sind dagegen abstrakter Natur: Es geht um Inhalte, jedoch vor allem um die Atmosphäre, die die Musik potenziell erzeugen kann (Zebub 2019, 26:00). Verglichen mit den Bands der ersten Black Metal Welle, steigert sich die Intensität in der zweiten Welle noch einmal und speziell im norwegischen Black Metal ist die Atmosphäre ein tragendes Element, das noch wichtiger ist als etwa das Tempo (Berglin 2011, 03:03).

Ein weiteres Element, das zu den Problemen bei einer Definitionsfindung beizutragen scheint, ist die elitäre Einstellung der Szenemitglieder, die dazu führt, dass viele von ihnen nur die Musik aus der jeweilig eigenen geographischen Micro-Szene als ‚wahren Black Metal‘ empfinden. Das bedeutet nicht nur, dass es sich bei Black Metal um ein recht heterogenes Genre handelt, sondern es führt auch dazu, dass zwischen den Szenen aus gewissen Ländern ein starkes Konkurrenzgefühl herrscht. (Zebub 2019, 14:45).

II. Diskursive Transgression

Die diskursive Transgression betrifft verbale und textliche Elemente in der und rund um die Musik. Dazu zählen unter anderem Songtexte und -titel, einschlägige Magazine, Albumcovers, Bandnamen, typischen Verhaltensweisen und Idiolekt bzw. Soziolekt der Mitglieder der Szene. Bereits im Heavy Metal werden Krieg, Gewalt und das Okkulte immer wieder thematisiert. Verschiedene Subgenres des Extreme Metal behandeln eines, oder auch eine Kombination aus den obigen Themenbereichen in intensivierter Form. Daraus wird teilweise geradezu eine Obsession, die Themen werden fetischisiert und, im Vergleich zum relativ zahmen Heavy Metal, weniger über Euphemismen und Metaphern, sondern mit einer viel expliziteren Sprache behandelt (Kahn-Harris 2007, 35). Die Themenbereiche, mit denen sich der Black Metal befasst sind vor allem Gewalt, Hass, Satanismus und Okkultismus, aber auch immer wieder die Natur. Der Schockwert gewisser Inhalte wird dadurch intensiviert, dass Musiker_innen immer wieder bekräftigen, mit Überzeugung hinter den Aussagen in ihren Songtexten zu stehen. Zudem werden über Albumcovers¹² und Bandnamen¹³ teilweise ebenso abstoßende, oder zumindest fragwürdige, Bilder verbreitet. Das, was in der Kunst akzeptabel ist, wird immer wieder ausgetestet und in diesem Prozess werden die Grenzen immer wieder überschritten (Kahn-Harris 2007, 36ff).

Auch der Kleidungsstil wird in Subkulturen zum Teil des Diskurses. Über den Stil wird, wie Hebdige feststellt und im Kapitel 4b: ‚Hebdige: Die Bedeutung des Stils‘ ausgeführt wird, Inhalt, bzw. Bedeutung vermittelt. Da Black Metal mit zahlreichen visuellen Keys arbeitet, ist es nicht verwunderlich, dass auch hier der Stil eine tragende Rolle spielt. Das Genre ist für viele Fans ein „ritualistic medium for personal transformation“ (Kahn-Harris 2007, 38), spielt also in der eigenen Lebensgestaltung eine zentrale Rolle, die über reinen Unterhaltungswert hinausgeht. Black Metal bedeutet für viele Fans und Musiker_innen einen holistischen Lebensstil: Sie nehmen sich als Krieger_innen in alter, meist nordischer Tradition wahr, was sie durch ihre Kleidung ausdrücken. Als Accessoires dienen entsprechend Rüstungselemente, Patronengürtel und Waffen wie Äxte oder Schwerter. Das wohl auffälligste Element ist das

¹² Eines der prominentesten Beispiele für ein solches Albumcover lieferte die Band Mayhem: Für das Album *The Dawn of the Black Heart* (1995), wurde das echte Photo der Leiche des damaligen Sängers Dead, der sich die Pulsadern aufgeschnitten und anschließend mit einer Schrotflinte in den Kopf geschossen hatte. Das Photo wurde von Euronymous, Gitarrist und Gründungsmitglied der Band, aufgenommen, noch bevor dieser die Polizei verständigte (Distefano 2013).

¹³ Da in Black Metal Misanthropie ein zentrales Thema ist, stehen Bandnamen oft in Verbindung mit menschenverachtenden Inhalten, etwa auch dem Zweiten Weltkrieg. Ein Beispiel dafür ist die Band Stalaggh (Holland), deren Namen sich auf das Nazi-Konzentrationslager Stalag bezieht. Als ob das nicht genug wäre, stehen das zusätzliche ‚G‘ und ‚H‘ im Bandnamen für ‚Global Holocaust‘ (Hartmann 2011, 5).

ikonische ‚Corpse Paint‘, eine hauptsächlich schwarz-weiße Gesichtsbemalung, die der Entmenschlichung dient. Pentagramme, verkehrte Kreuze und der Ziegenkopf Baphomets, sowie andere okkulte oder explizit satanistische Symbole, sind nicht nur beliebte Zierelemente für Albumcovers, sondern werden auch als Schmuck oder T-Shirt-Drucke am Körper getragen. Abgerundet wird der Auftritt überzeugter Anhänger_innen des Genres oftmals durch Pseudonyme, welche aus *The Satanic Bible* von Anton LaVey¹⁴, Fantasy Geschichten oder der Mythologie entstammen (40).

Die Mitglieder der Szene werden nicht nur durch ihr Aussehen und die Musik vereint, sondern teilen auch eine Ideologie, die Religion, vor allem aber das in ihren Augen korrupte christliche Kirchensystem ablehnt. Viele Vertreter_innen betonen, überzeugte Satanisten zu sein, jedoch geht es ihnen nicht darum, eine gottähnliche Instanz anzubeten. Satan wird viel mehr als ein Symbol gesehen, das für die Befreiung der Menschen aus ihrer Unterdrückung steht. Das Christentum, in welchem die Menschen einem Gott ergeben sind, wird als schwach, devot und unnatürlich angesehen. Nicht zuletzt sehen viele, vor allem nordische Black Metal Fans und Musiker_innen, das Christentum auch deshalb als Feindbild, da es ihnen, den Nachfahren der Wikinger, eine fremde Kultur aufgezwungen hat. Die heidnische Kultur ihrer Vorfahren ist ihrer Auffassung nach dem verweichlichten Christentum überlegen (Kahn-Harris 2007, 34-40). Aus dem Faible für die eigene Vergangenheit entspringt nicht nur ein romantisierter Blick auf wilde Landschaften, die oft zum Thema der Musik, des Artwork und von Musikvideos werden, sondern auch Faschismus, Nationalismus und Rassismus: Immer wieder werden etwa sozialdarwinistische Ansichten verbreitet, die das Überleben des Starken und Reinen als von der Natur vorgesehen proklamieren. Das Spiel mit Nazi-Symbolik ist im Metal bereits vorher weit verbreitet (etwa benützten Slayer in ihrem Logo die SS-Rune), jedoch beschäftigen sich einige Mitglieder von Black Metal Bands immer wieder auch mit der Ideologie, so sind etwa der norwegische Burzum und die polnische Band Graveland als rechts außen bekannt. Aus dieser Verbindung spaltet sich aus dem Black Metal wiederum ein Subgenre, der National Sozialistische Black Metal (NSBM) ab, dessen Beziehung sowohl zum Rest der Szene als auch zur Nazi-Musik-Szene kompliziert ist (41).

¹⁴ Wobei allerdings auch festzuhalten ist, dass viele Black Metaller Anton LaVeys Church of Satan ablehnen, da diese ihnen, sowie auch andere Religionen, zu streng organisiert ist, was ihr Ideal der absoluten Freiheit stören würde (vgl. Kahn-Harris 2007, 40).

III. Körperliche Transgression

Die körperliche Transgression bezieht sich vor allem auf Drogen, Alkohol und Sexualität. Während in der Heavy Metal Szene vor allem Alkoholkonsum durchaus gängig ist, ist das Verhältnis der Extreme Metal Szene dazu ambivalent: In einigen Sub-Szenen werden Alkohol und Drogen im selbstzerstörerischen Ausmaß konsumiert, während in anderen Szenen die Transgression in der Abstinenz besteht. Vor allem im Black Metal spielen Askese und Abstinenz eine wichtige Rolle. Bands wie die britischen Cradle of Filth werden deshalb wegen ihrer Darstellung nackter, oder spärlich bekleideter weiblicher Körper auf Artwork und Bühne kritisiert. Diese Ablehnung beruht auf „ideologies of personal empowerment, independence and self-control“ (Kahn-Harris 2007, 44). Eine weitere Form der körperlichen Transgression äußert sich im Tanz: In vielen Extreme Metal Szenen ist die gewählte körperliche Ausdrucksform ‚moshen‘, ‚headbanging‘ oder ‚stage diving‘, im Black Metal hingegen herrscht oft absolute Stasis. Wenngleich diese Stasis sowohl der Musiker_innen als auch der Fans oft auf die Musik selbst zurückzuführen ist – sie ist schlichtweg technisch zu anspruchsvoll und zu schnell, um sich dazu bewegen zu können – ist sie häufig auch auf eine bewusste Entscheidung zurückzuführen. Sie fußt zum Einen auf dem Prinzip der Selbstbeherrschung, ihr Ursprung kann jedoch auch in einer ideologischen Einstellungen aus der frühen norwegischen Szene gefunden werden, da diese sich dem Slogan ‚No Fun, No Mosh, No Core‘ verschrieben hatte, um sich damit vom damals populären Death Metal abzuheben, der als nicht ernsthaft genug betrachtet wurde. Nicht zuletzt sind auch die Brandstiftungen und Morde, welche mit der norwegischen Szene in Verbindung stehen, Form der physischen Transgression, diese stellen aber die extremsten Einzelfälle dar (Kahn-Harris 2007, 43-6).

d. Subkulturelles Kapital

Wie bereits in Kapitel 4, Abschnitt e: ‚Kritische Stimmen‘ angesprochen, gibt es auch in Subkulturen eine Form von Kapital. Kahn-Harris unterscheidet allerdings nicht zwischen objektiviertem und verkörpertem, sondern zwischen alltäglichem („mundane“, Kahn-Harris 2007, 121) und transgressivem Kapital. Das alltägliche Kapital besteht z.B. aus ins Detail gehender Kenntnis der Musik und wichtiger Institutionen der Szene (was eine aktive Teilnahme voraussetzt) und aus der Bereitschaft, sich für die Szene einzusetzen. Für erfolgreiche Bands und in der Szene etablierte Persönlichkeiten und Institutionen würde das etwa bedeuten, die Förderung des Szenenachwuchses als Priorität zu setzen. Dieser Zusammenhalt ist für das

Bestehen der Szene essenziell, da dadurch das mangelnde finanzielle Kapital zumindest zum Teil ausgeglichen werden kann (122-7).

Im Gegensatz dazu geht es beim transgressiven Kapital vor allem um das Individuum und darum, Grenzziehungen herauszufordern. Dabei geht es sowohl um allgemein gültige moralische Grenzen als auch um spezifisch in der Szene etablierte Regeln, die überschritten werden, um sich selbst von der restlichen Masse abzuheben. Dieser elitäre Gedanke spielt im Black Metal – und ganz besonders im True Norwegian Black Metal – immer wieder eine zentrale Rolle und äußert sich mitunter darin, dass sich die einzelnen Mitglieder der Szene nicht als Teil einer Gemeinschaft sehen, sondern sich über die anderen stellen wollen. Dieses Streben nach Individualität hat schließlich auch den Effekt, dass sich die gesamte Szene gegen die Anpassung an den Geschmack der Massen stellt. Durch die besondere Ausprägung in Norwegen, zählen wichtige Persönlichkeiten und Bands aus diesem Kreis neben soundprägenden Bands wie Venom und Bathory zu den großen Idolen des gesamten Black Metal Genres (127f). Das transgressive Kapital spielt jedoch nicht nur in der Bildung von Individualität eine zentrale Rolle, sondern bringt auch eine sehr wichtige, künstlerische Komponente mit sich, die in der ständigen Weiterentwicklung und Neuerfindung des Black Metals sichtbar wird: „Transgressive subcultural capital constructs art and individuality as the predominant ways of gaining capital [...] To a certain extent, transgressive subcultural capital is not subcultural at all. It is rather a particular version of a form of capital that exists wherever artists and other individuals seek to attack taboos and ‚the mainstream‘“ (129)

e. Authentizität

Authentizität, im Black Metal oft als ‚Trueness‘ bezeichnet (Busch 2015, 54), spielt in der Szene sowohl unter Musiker_innen als auch unter Fans eine zentrale Rolle und kann sich in verschiedensten Weisen äußern. Besonders für den True Norwegian Black Metal ist, wie der Name des Genres schon ahnen lässt, Authentizität ein elementares Element, da sie für die Mitglieder der Szene eine Möglichkeit darstellt, sich zu profilieren. Die Idee dahinter besteht darin, dass die Inhalte der Musik und die Bühnenpersonae mit dem wahren Ich der Künstler_innen und Fans verschmelzen (Bujalka 2019, 520). Marker für Authentizität im Black Metal wurden bereits angesprochen: Es ist unter anderem der markante Sound, der aus den begrenzten technischen Möglichkeiten geboren wurde, doch schnell zum Kennzeichen des Genres wurde. Doch dieser Sound ist mehr als nur ein stilistisches Merkmal, er transportiert

auch einen politischen Inhalt: „Among bands that purport to be second wave Norwegian black metal, narratives of authenticity or ‚truth‘ are largely bound up with a drive to reconnect with a nostalgic romanticisation of nationhood and ‚tradition‘ rather than with a concern for sound-quality alone“ (523). Da in den Texten des Black Metals Tod und Gewalt, Kälte und Einsamkeit immer wieder thematisiert werden, werden diese Elemente auch außerhalb der Musik zentral, was sich, einmal mehr besonders im norwegischen Black Metal, in einer Obsession mit allem Negativen äußert: „[S]econd wave Norwegian black Metal revels in its own darkness, its dismalness, and in its exposing and disclosing an evil and ‚unblinking‘ truth that is at the heart of humanity and at the heart of cosmos“ (524).

Ein Element, das vielleicht unscheinbar wirken mag, bei der Konstruktion von Authentizität und Gruppenidentität allerdings nicht zu unterschätzen ist, ist Schrift: Wie auch in anderen musikzentrierten Subkulturen, tendieren die Mitglieder der Szene dazu, sich an eine bestimmte Art von Typographie zu halten (Busch 2015, 22). In diesem Kontext wird dem ästhetischen Erscheinungsbild des Geschriebenen mehr Wert beigemessen, als der Lesbarkeit. Die einzelnen Buchstaben dienen nicht nur dem Ausdruck von Lauten, sondern werden selbst zu bedeutungsvermittelnden Symbolen und die Schrift wird dadurch zu einem „primäre[n] Zeichensystem“ (24).¹⁵

Die Typographie der Wahl im Black Metal bedient sich vielen Elementen aus der germanischen Runenschrift, die weitläufig mit heidnischem Gedankengut assoziiert wird. Nachdem die Runenschrift im 12. Jhdt. von der lateinischen Schrift verdrängt wurde, flammt im 18. Und 19. Jhdt. neues Interesse für die Runenschrift auf, allerdings ist dies im Kontext des langsam aufkommenden Nationalismus auch meist mit der „patriotische[n] Absicht [...] etwas über die Kulturgeschichte der vermeintlichen Vorfahren in Erfahrung zu bringen“ verbunden. Gleichzeitig entsteht auch in zu jener Zeit populären okkultistischen Kreisen ein Interesse für die Runenschrift, besonders für die magischen Eigenschaften, die ihnen zugeschrieben werden. Über diese Wege finden die Runen schließlich in den Schriftgebrauch der Nazis, wo ihnen teils neue Bedeutung gegeben wird oder sie als rein dekorative Elemente genutzt werden. Durch die Verwendung einiger Runen im Dritten Reich wurden die Assoziationen, die Runenzeichen wecken, nachhaltig geprägt (46-8). In den 1970er Jahren steigt der Gebrauch der Runen in kulturellen Bereichen, nämlich „Esoterik, Politik, Fiktion und Musik“ erneut an und sie werden entsprechend in den jeweiligen Kontext eingebunden (50). Da im Black Metal, je nach

¹⁵ Busch bezieht sich hier auf Susanne Wehde, welche der Schrift zwei Funktionsebenen zuschreibt. Zum einen nennt hat Schrift die „Funktion als Abbildung der Lautsprache“ (Busch 2015, 23), als „primäre[s] Zeichensystem“ (ibid.) wird der visuellen Ausdrucksform von Schrift oder Schriftzeichen selbst bedeutungsvermittelndes Potenzial zugeschrieben (ibid.).

Subgenre, die oben genannten Bereiche, also Esoterik, Politik und Fiktion die Hauptthemen des künstlerischen Schaffens darstellen können, ist bereits ein mögliches Bezugsfeld zum Runengebrauch gegeben. Des Weiteren konzentrieren sich viele der Bands auf die (eigene, nordische) Vergangenheit, was einen weiteren Anknüpfungspunkt darstellt (57). Es gibt, je nach Bezugsfeld, verschiedene Arten, auf welche die Runen im Black Metal eingesetzt werden. Als einzelne, isoliert eingesetzte Symbole werden ihnen die ihnen magische Eigenschaften zugesprochen: „Die magische Bedeutungsaufladung von Runen als *komplexe Bilder* wird hierbei in einer Zeit verortet, in der Runen *noch ursprünglich genutzt wurden* und mit einem Schriftverständnis *im modernen Sinne* kontrastiert“ (85). Diese Auffassung und Verwendung von Runen symbolisiert außerdem eine Zuwendung zu den ursprünglichen Religionen und damit auch eine Distanzierung vom Christentum. Somit stehen sie „nicht nur [für die] Abgrenzung [...] *vom Rest der Welt*“ (87), sondern auch für eine Abneigung gegen den Alltag des Mainstreams, über welchen sich die Mitglieder der Szene erheben (ibid.). Der Gebrauch von Runen wird allerdings in dem Moment kompliziert, wenn es sich um jene handelt, welche in der Nazi-Zeit prominente Verwendung fanden. Auch solche Runen sind in Black Metal Kreisen präsent, allerdings wird, je nach politischer Ausrichtung, ein Bezug zum Dritten Reich abgestritten oder ausgeblendet. Eine Ausnahme bilden hier natürlich jene Bands, die sich offen rechts außen positionieren (91). Abgesehen von diesem Gebrauch der Runen als isolierte Zeichen, ist unter Black Metal Fans und -Musiker_innen auch die Verwendung von Runen als tatsächliche Schriftzeichen gängig. Gerade dieser Gebrauch und die entsprechend vorausgesetzte Kenntnis der Futhark-Runenreihe trägt zur Bildung der Gruppenidentität bei und kann als subkulturelles Kapital der Szene betrachtet werden (92). Die Runen werden auch hier rekontextualisiert und als Substituenten für einzelne oder auch alle Buchstaben des lateinischen Alphabets eingesetzt, um in einer zeitgenössischen Sprache zu schreiben (94). Somit werden Runen nicht nur als graphische Elemente von Bands eingesetzt, sondern finden auch in die Alltagssprache, bzw. Schrift der Black Metal Fans.

„Humour appears to be a perfectly appropriate response to black metal in particular“ (Kahn-Harris 2007, 147). Diese Aussage scheint mit dem bisher Gehörtem im Widerspruch zu stehen, vor allem mit dem Streben nach Authentizität. Allerdings ist Black Metal, nicht zuletzt genau wegen des übertrieben ernsthaftem/bösem Auftretens das von einigen Mitgliedern durch die Aussage, sie würden niemals lachen (150), untermauert wird, immer wieder das Ziel von Satire sowohl von innerhalb der Szene als auch von außerhalb. Da im nachfolgenden praktischen Teil das Verhältnis von Mainstream und Subkultur und in diesem Kontext auch Satire von außerhalb der Szene genauer beleuchtet wird, soll an dieser Stelle der Humor in der Szene im Fokus sein.

Während, wie weiter oben bereits angesprochen, die frühen Black Metal Bands wie Venom oder Celtic Frost mit dem dezidierten Ziel, die Gesellschaft zu schocken, zwar offensiv mit okkulten und satanistischen Symboliken arbeiteten, so herrscht doch zumindest innerhalb der Szene das Bewusstsein, dass ihr angeblicher Satanismus nur ein Mittel zum Zweck war. Dass im Gegensatz dazu Allen voran Vertreter_innen der norwegischen Szene wiederholt betonten, mit voller Überzeugung hinter ihren teilweise problematischen Aussagen zu stehen, konnten sie deshalb, zumindest anfänglich, von vielen nicht ernst genommen oder gar verstanden werden (150). Dass innerhalb der Szene mit Humor darauf reagiert wird, beschreibt Kahn-Harris als eine komplexe Taktik: „Reflexive anti-reflexivity allows scene members to tactically marginalize that which they ‚don’t want to know‘. Members can ‚play‘ in serious ways with imagery that might otherwise be ridiculed. They can enjoy the *frisson* of humour, without ever undermining their commitment to the scene“ (151). Solange also der Humor, mittels welchem auf den Diskurs reagiert wird, die Integrität der Szene nicht untergräbt, stört sich somit auch niemand daran. Diese Taktik der reflexiven Antireflexivität ist auch der Grund dafür, dass etwa rassistische oder sexistische Handlungen und Aussagen innerhalb der Szene bewusst nicht wahrgenommen werden. Zudem besteht immer die Gefahr, sich durch eine ‚falsche‘ Reaktion auf solche Aussagen als Outsider_in erkennen zu geben, da dies als fehlendes Kenntnis der Szene interpretiert werden könnte. Meist kann nämlich nicht eindeutig festgestellt werden, inwieweit solche Aussagen das der Szene inhärente transgressive Verhalten ausdrücken, oder sie tatsächlich die Einstellung des Individuums widerspiegeln (151). Eine weitere Ursache für die fehlenden Reaktionen, ist der grundsätzlich unpolitische Charakter, den sich die Szene zuschreibt (153). Bands, Fans und andere Institutionen, die ihre politische oder auch religiöse Einstellung zu einem Teil ihrer subkulturellen Identität machen, werden marginalisiert. Wie oben bereits angesprochen, gibt es Ausnahmen, die jedoch in einem schwierigen Verhältnis zur Szene stehen (155f).

Anders als noch im Heavy Metal der 1970er Jahre, ist es aufgrund medialer Neuerungen wie etwa dem Internet oder DVDs im Extreme Metal nicht mehr zwangsläufig eine Voraussetzung, möglichst viele Live Konzerte zu spielen um eine Fanbase aufbauen und erreichen zu können. Viel mehr gibt es sogar einige Bands, wie beispielsweise Darkthrone oder die One-Man-Band Burzum, die selten oder nie live zu sehen sind (86; 90). Die Szene gestaltet und entwickelt sich außerdem dezentral und global, mit geographischen Zentren jeweils verschiedener Subgenres. So etwa gab es in den 1990er Jahren in den USA nur eine verhältnismäßig kleine Black Metal Szene, da die Ideologien und Werte um welche sich Black Metal konzentriert, nicht mit denen von großen Teilen der amerikanischen Gesellschaft vereinbar sind (105). Die wichtigsten

Zentren des Black Metals finden sich seit den 1990ern in den skandinavischen Ländern, wo die Szene seither immer noch sehr produktiv ist, so entwickelte sich dort auch der sogenannte Post-Black Metal mit Bands wie Ulver und Arcturus, die „some of the most challenging and avant-garde forms of extreme metal“ (115) hervorbrachten.

6. Aneignung des Stils

Wie in Kapitel 2: ‚Antonio Gramsci: Hegemonietheorie‘ ausführlich besprochen, besagt Antonio Gramscis Hegemonietheorie, dass sich untergeordnete Kulturen und die dominante Kultur in einem ständigen Machtkampf befinden. Während sich allerdings einige Subkulturen, insbesondere die Subkultur des Black Metals, gegen eine Eingliederung in den Mainstream wehren und versuchen, sich ihren eigenen kulturellen Raum durch Abschottung nach außen zu erhalten, so versucht der Mainstream, entsprechend Gramscis Hegemonietheorie, sich Subkulturen, bzw. gewisse Elemente daraus, anzueignen um sie möglichst gewinnbringend als Konsumgut in den Markt des Mainstreams einspeisen zu können. Im folgenden Abschnitt sollen die Methoden, mittels welcher der Mainstream versucht, seine Dominanz auszubauen und jene, mittels welcher die Subkulturen – spezifisch die Subkultur des Black Metal – sich ihre Räume erhalten wollen, anhand von Beispielen aus verschiedenen Medien besprochen werden.

Das offensichtlichste Element, das in diesem Zusammenhang besprochen werden kann, ist der Stil der Mitglieder der Black Metal Szene. Durch die meist langen Haare, schwarze Kleidung, Accessoires mit langen Spitznieten und nicht zuletzt das Corpse Paint, ist Black Metal eine visuell äußerst auffällige Subkultur. Wenngleich diese Elemente nicht nur für die Mitglieder der Subkultur selbst, sondern auch für jene von artverwandten Metal-Genres und Subgenres leicht zu identifizieren und einzuordnen sind, so lösen sie in Teilen der allgemeinen Gesellschaft, so sie überhaupt bekannt sind, gemischte Gefühle zwischen Faszination und Schrecken aus.

Wie bereits im Kapitel 4d: ‚Mainstream vs. Subkultur‘ besprochen, ist es eine gängige Methode des Mainstreams, Elemente aus der Mode von Subkulturen aufzunehmen, bzw. sie als Inspirationsquelle zu nutzen und die daraus entstandenen Produkte zu vermarkten. Auf diese Weise werden Subkulturen zum Teil in den Mainstream inkorporiert. Da jedoch die Black Metal Mode oftmals voller Symbolik ist, die vom Mainstream nur schwer angenommen werden kann, bzw. deren intendierte Bedeutung nicht einfach umgedeutet werden kann, wie etwa das umgedrehte Kreuz oder der ins Pentagramm eingeschriebene Kopf Baphomets als anti-christliche Symbole, werden diese auch nur selten aufgegriffen. Das heißt allerdings nicht, dass der Black Metal Style unangetastet bliebe: Verschiedene Elemente finden sich immer wieder in der Mode des Mainstreams und vor allem bei Fashion Shows, bei denen, wie es scheint, Designer_innen sich relativ frei künstlerisch verwirklichen können.

a. Corpse Paint: Krieg und Tod

Das auffälligste, beeindruckendste und wohl auch ungewöhnlichste unter den visuellen Elementen im Black Metal ist wohl das Corpse Paint. Gepaart mit der für Mitteleuropäer_innen oft überdurchschnittlich wirkenden Größe vieler der nordischen Musiker_innen, den langen Haaren und den ganz in Schwarz gehaltenen Kleidern, entsteht ein Gesamtbild, das durchaus bedrohlich wirken kann. Wie der Name schon verrät, soll durch das Make-up das Aussehen eines verwesenden Gesichts emuliert und somit dem Tod, der in der Musik so häufig thematisiert wird, auch auf visueller Ebene Präsenz verliehen werden. Je nach bevorzugtem Thema gibt es Unterschiede in der Ausführung des Corpse Paint, so dienen für einige Bands noch mehr als der Tod etwa Kriegsbemalung oder dämonische Fratzen als Inspirationsquellen. Generell gibt es für die Ausgestaltung des Corpse Paint kaum festgelegte Regeln, außer dem monochromen Farbschema (schwarz-weiß, seltener mit roten Elementen, die Blut darstellen sollen) und dem im besten Falle abstoßenden Effekt der Gesichtsbemalung. Inspiriert wurde das Corpse Paint wohl von Rock Künstlern wie Arthur Brown (Abb. 1), der neben bunter Gesichtsbemalung auch immer wieder schwarz-weiße, an afrikanische Masken erinnerndes Make-up trug, Alice Cooper, den Mitgliedern der Band KISS, und nicht zuletzt King Diamond (Abb. 2), dessen Bemalung alles bis dahin Bekannte an Schock-Wirkung übertraf. In der Black Metal Szene war Tom Warrior von Hellhammer (Abb. 3) einer der ersten, der mit starkem Augen-Make-up, das laut eigener Aussage Assoziationen mit dem Tod hervorrufen sollte, auftrat. Schließlich war es Per Ohlin von Mayhem, besser bekannt als ‚Dead‘ (Abb. 4), der das Corpse Paint zum ersten Mal in seiner heutigen Form trug, mit dem ausgesprochenen Ziel, an eine Leiche zu erinnern. Um diesen Eindruck weiter zu verstärken, vergrub er sein Bühnenoutfit, um es unter der Erde verrotten zu lassen und so auch olfaktorisch das Element des Todes auf die Bühne bringen zu können. Erst nach und nach begannen auch Øystein Aarseth, a.k.a. Euronymous, und der Rest der Band Corpse Paint zu tragen, bevor es sich schließlich vermehrt in der norwegischen Szene verbreitete und zu einem zentralen Element des Black Metals wurde (Ulrey 2016). Corpse Paint ist seitdem ein fixer Bestandteil des Black Metals. Wenngleich nicht mehr alle Bands Corpse Paint tragen, so ist es doch noch recht verbreitet und auch neuere Bands machen die Gesichtsbemalung zum Teil ihrer Bühnenpräsenz (Abb. 5).



Abb. 1: Arthur Brown, Inspiration für Corpse Paint



Abb. 2: King Diamond: Proto-Corpse Paint

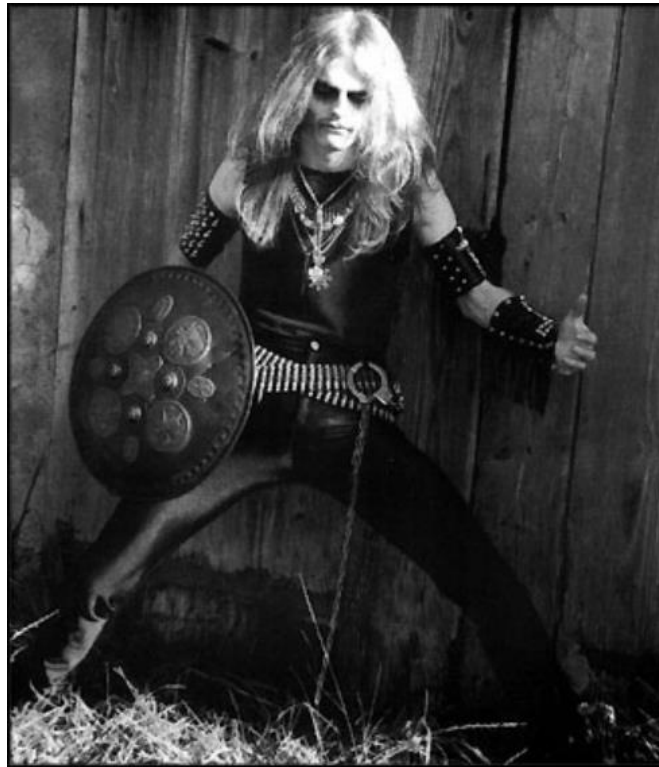


Abb. 3: Tom Warrior: Proto-Corpse Paint



Abb. 4: Dead in Corpse Paint



Abb. 5: Amystery

Aufgrund des spektakulären Aussehens ist es wohl kein Wunder, dass das Corpse Paint in der Populärkultur beinahe einen ikonenhaften Status eingenommen hat und immer wieder aus seinem ursprünglichen Kontext gelöst wird. In diesen neuen Kontexten dient es jenen Teilen des Mainstreams, welche nicht mit dem Black Metal und dessen Codes vertraut sind, oft als Platzhalter für das gesamte Metal-Genre. Mit dem Namen ‚Corpse Paint‘ und der ursprünglichen Idee der Entmenschlichung, sind wahrscheinlich nur wenige Menschen im Mainstream vertraut. Anders als beim umgedrehten Kreuz oder dem Pentagramm ist die Botschaft, die das Corpse Paint eigentlich transportieren soll nicht unmittelbar zu entschlüsseln und so kann das Bild, das eigentlich Tod und Verwesung darstellen soll, zu einer leeren Hülle gemacht und als harmloses und ästhetisch ansprechendes Bild in den Mainstream eingespeist werden.

Ein neueres – wenn auch nicht das erste¹⁶ – Beispiel dafür ist eine Modenschau von 2019, bei welcher einige der Models in Corpse Paint zu sehen sind. Das französische Label Vetements, das in der Metal Szene bereits von sich reden machte, als es einen Kapuzenpullover mit Logo im Stil einer Black Metal Band um 1200 US-Dollar verkaufte (vgl. Sacher 2016), präsentierte

¹⁶ Die schwedische Designerin Ann-Sophie Back verwendete in einer Fashion Show im Jahr 2008 bereits Corpse Paint (vgl. Bilder bei Metal 2010). Leider ist das Video dazu nicht mehr zu finden, die Reaktionen in den Kommentaren zeigen allerdings einige Aufregung und Empörung in der Szene (vgl. Neilstein 2008a).

seine neue Kollektion im Zuge der Pariser Men's Fashion Week in einem McDonald's. Obwohl in dieser Kollektion kein weiterer Bezug zu der Subkultur des Black Metals genommen wurde – weder in der Mode noch in der Wahl der Lokalität oder der Musik, mit welcher die Show begleitet wird – tragen einige der Models Corpse Paint. Lediglich die angeblich anti-kapitalistische Message, die ironischerweise im Mittelpunkt der hochpreisigen Kollektion stehen soll (Klein 2019), könnte unter Umständen mit der Ideologie der Black Metal Szene in Verbindung gebracht werden. Die Meinungen in der Szene selbst sind relativ eindeutig, so wird etwa in einem Bericht für ein Online-Metal-Magazin alles, was das Kollektiv hinter Vetements macht als „douchie“ (Rosenberg 2019) beschrieben. Obwohl das Make-up der Models bei weitem nicht so ausgefeilt ist, wie bei den nordischen Originalen und durch die Dekontextualisierung außerdem eindeutig fehl am Platz wirkt, so zeigt folgende Beschreibung auf der Webseite eines Modemagazins, wie fremd das Corpse Paint einer breiten Masse tatsächlich ist: „A light **goth** motif was present throughout, too, with **Halloween-appropriate**, black-and-white **zombie makeup**, leather platform boots and a black velvet bell-sleeved smock dress“ (Hervorhebung der Autorin; Klein 2019). Klein versucht in diesem Absatz, das Corpse Paint für ihre Leser_innenschaft klar und verständlich einzuordnen, scheint jedoch selbst nicht über das nötige subkulturelle Wissen zu verfügen und scheitert daran. Zwar ordnet sie das Corpse Paint als Ausdrucksform einer Musikkultur ein, verwechselt es jedoch mit dem Goth, worüber wahrscheinlich weder die Anhänger dieser Szene noch die des Black Metal besonders erfreut wären. Sie liest die Gesichtsbemalung als Teil einer Verkleidung, wohingegen das Corpse Paint im Black Metal einen Teil der eigenen Persönlichkeit darstellt.

b. Bandlogos: Runen und Natur

Ähnlich wie das Corpse Paint, ist auch die Typographie von Black Metal Logos visuell auffällig, in dem Sinn, dass sie sich von den Bandlogos vieler anderer Genres deutlich unterscheiden. Aus dem ursprünglichen Kontext genommen, kann somit auch die ikonische Black Metal-Schrift zu etwas gemacht werden, das sich den Massen vermarkten lässt. Obwohl hier vorweggenommen werden muss, dass es durchaus auch Logos gibt, welche den Genre Konventionen nicht entsprechen, so lässt sich doch eine generell einheitliche Stilistik in Logos von Black-Metal Bands erkennen (Sehayek 2016). Neben dem Fakt, dass sowohl Anfangs- als auch Endbuchstabe in vielen Bandlogos größer gestaltet sind als die anderen Buchstaben (Szpajdel zit. n. Stinson 2015), sind andere bildsprachliche Elemente, die auch in anderen Metal

Genres immer wieder identifiziert werden können, Symmetrie, ein monochromes Farbschema und ornamentale Verzierungen, die thematisch an Genre und Band angepasst werden:

„For instance, Szpajdel’s [the graphic designer behind many extreme metal band logos] emblematic design for Norwegian black metal band Emperor calls upon a fiercely balanced symmetry of unapproachable barbs. Bookended by larger first and last letters that fan out like bat wings, the white logo’s ornamental lines reference the ornate details of blackletter’s uppercase. It’s crisp and clean, like the cutting shrieks that perforate the machine gun drums and barbaric din of an Emperor track. Sometimes, the logo appears as a single letter—the middle ‚e‘ emblazoned on a shield—fitting for these warriors against Christianity, whose early members were associated with church burnings.“ (Sehayek 2016)



Abb. 6: Logo der Band Emperor

Wenn bei dem beschriebenen Emperor Logo der Bandname noch entziffert werden kann, so entfernen sich die Black Metal Bands in der Gestaltung ihrer Logos immer weiter von der Lesbarkeit, bis hin zu dem Punkt, an welchem die einzelnen Buchstaben kaum noch auffindbar sind. Damit wird, so Sehayek, eine Musikrichtung repräsentiert, welche keine Außenseiter willkommen heißen will. Doch für den Insider beinhalten die Bandlogos mehr Information, als lediglich den Namen der Band: Sie geben auch Aufschluss über die Musik, die die Band produziert. So benützen Thrash Metal Bands wie Metallica oder Slayer, die großen Wert auf technische Perfektion legen, schnurgerade Linien, klare Kanten und spitze Winkel, wohingegen Death Metal Bands, welche sich thematisch mit Horror und Gewalt befassen, Blutspritzer, Knochen und ähnliche, oft organische Elemente in ihre Logos einbauen. Black Metal Bands wiederum arbeitet mit (manchmal) satanistischen oder heidnischen Symbolen, Runen und (fast

immer) mit organischen – wenngleich symmetrischen – Formen (Stinson 2015), die nicht selten an Geäst, Wurzelgeflecht oder karge Landschaften erinnern, was die Zugewandtheit vor allem der nordischen Vertreter_innen zum Ursprünglichen und zur Natur visuell untermauert.

Neben dem weiter oben erwähnten Kapuzenpullover von Vetements, gibt es zahlreiche andere Designer_innen und Künstler_innen, welche die ikonische Schrift aus ihrem ursprünglichen Kontext nehmen und sie in ihre eigene Bildsprache integrieren. Ob der Antrieb dafür ein Ausdruck der Bewunderung des Genres ist, rein ästhetischen Beweggründen folgt oder Marketingzwecken dient, hängt dabei von den jeweiligen Künstler_innen ab. Was jedoch eindeutig festgestellt werden kann ist, dass vor allem Mitglieder der Black Metal und Extreme Metal Szene oft nicht einverstanden mit der Rekontextualisierung zentraler Elemente ihres Stils in den Mainstream sind.

Spätestens 2016 sind Elemente aus der Metal Ikonographie im Mainstream angekommen und so berichtet sogar das Modemagazin *Vogue*, welches als feste Größe des Mainstreams in Sachen Mode gilt, über den Trend: Marken wie Chanel und Supreme lassen sich von Ikonen aus dem Heavy Metal inspirieren. Chanel arbeitet beispielsweise mit Schriftzügen und Designs inspiriert von Iron Maiden, während die In-Marke Supreme eine Linie in Zusammenarbeit mit Black Sabbath herausbringt. Diese beiden Marken sind jedoch nur zwei unter vielen, die Inspiration im Stil und der Bildsprache des Heavy Metals finden. Durch Pop-Stars wie Rihanna und Justin Bieber, die bei Live-Auftritten T-Shirts von Metal-Bands wie Metallica oder Judas Priest tragen, wird das Bandshirt endgültig zum Fashion-Accessoire (Yotka 2013). In der Metal Szene wird auf einige der Stars und Trends eher mit einem Schmunzeln reagiert, zum Beispiel auch darauf, dass das Modemagazin *Harpers Bazaar* den klassischen Heavy Metal Look (Jeans und Bandshirt) als Trend des Sommers bezeichnet: „They then suggest purchasing a \$225 vintage The Clash t-shirt and a \$1700 leather backpack from Chanel. You know, things us metalheads can afford“ (Pasbani 2016). Aus den Kommentaren unter dem zitierten Artikel ist herauszulesen, dass Fans des Genres diesen Trend nicht besonders ernst nehmen. Gewisse Statements deuten auch auf das elitäre Sentiment der (Extreme) Metal Szene hin: Ihnen ist dieser Trend gleichgültig, da nur solche Bands, die ohnehin bereits zum Teil der Mainstream Kultur geworden sind, betroffen sind und in diesen Fällen auch meist nur die Ästhetik, weniger die Musik oder gar die damit verbundene Lebenseinstellung übernommen wird, so schreibt kuntface in einem Kommentar beispielsweise: „i’d [sic!] be worried when these popular folks start to wear black metal shirts. unless [sic!] it triggers more church burnings and murders“ (ibid.).

Wenngleich Heavy Metal also zum Teil in den Mainstream integriert wird, bleibt es bisher dennoch eine Seltenheit, dass die Ikonographie von Extreme Metal Bands in dieser Weise im Mainstream repräsentiert wird – ausgenommen sind auch in diesem Fall wieder die bekanntesten Vertreter des Genres, wie etwa Megadeth, Metallica oder Slayer. Zu begründen ist diese Tatsache vermutlich nicht nur mit dem fehlenden Zugang des Mainstreams zu extremeren Bands, sondern auch mit der Art und Weise, wie Heavy Metal T-Shirts vom Mainstream gelesen werden: In einer Zeit in der Vintage im Trend liegt, können auch T-Shirts von Bands, welche in den 80ern weltweit berühmt waren, als Vintage-Objekte verstanden werden. Durch das Tragen eines solchen T-Shirts wird man also nicht mehr in erster Linie als Mitglied der Metal Szene verstanden und somit möglicherweise ausgegrenzt, sondern man drückt eine in die Vergangenheit gerichtete Sentimentalität aus („Lock Horns“). Im Gegensatz dazu sind T-Shirts von Extreme Metal Bands oft nicht in diesen Kontext einschreibbar, da sich dieses Genre erst nach dem Höhepunkt des kommerziellen Erfolgs des Heavy Metals entwickelte und im Gegensatz zum Heavy Metal zu keinem Zeitpunkt ein Bestandteil der Mainstream Kultur war. Zudem zeigen solche T-Shirts oftmals abstoßende, oder moralisch verwerfliche Szenen, die zwar mit dem Diskurs des jeweiligen Subgenres im Einklang stehen, jedoch nicht mit den Werten des Mainstreams vereinbar sind.

Ein Druck, der lediglich die Ästhetik des – beispielsweise – Black Metal aufgreift, wie das oben besprochene Exemplar der Marke Vetements, kann, aufgrund der nicht offensichtlichen Symbolik, relativ einfach aus dem ursprünglichen Kontext genommen werden und ist somit eines jener Elemente, die befreit von der ursprünglichen Bedeutung in den Mainstream integriert werden können („Lock Horns“). In den späten 2010ern gab es vereinzelte Instanzen, in welchen Pop-Künstler_innen mit am Extreme Metal inspirierten Logos arbeiteten und somit auch diese Ästhetik somit dem Mainstream näherbrachten. Der Auftritt der Sängerin Rihanna bei den MTV Music Video Awards 2016 ist ein prominentes Beispiel dafür: Die Sängerin performt mehrere Songs, die natürlich weder auf Ton- noch auf inhaltlicher Ebene mit Metal oder gar Black Metal in Bezug zu setzen sind. Dennoch ist die Performance optisch sichtlich von dem Genre beeinflusst, wenngleich die Radikalität, welche dem Black Metal immanent ist, aufgeweicht wird und die stilistischen Elemente an die Musik der Künstlerin angepasst werden. Sowohl Sängerin als auch ihre Tänzerinnen tragen ein komplett in Schwarz gehaltenes Ensemble. Die Tänzerinnen tragen Oberteile, die mit einem ‚Rihanna‘-Schriftzug im Stil eines Black Metal Logos bedruckt sind und auf dem Bildschirm hinter den Performerinnen wird wiederholt ein weiteres Logo in ähnlichem Stil eingeblendet. Sowohl die Latex-Stiefel und das Make-up der Tänzerinnen als auch der Schmuck, den Rihanna um den Hals trägt (eine lange

Silberkette mit einem Kreuz, sowie eine ägyptisches Ankh-, also ein ‚heidnisches‘ Symbol) runden das Bild ab. Die Kombination all dieser einzelnen Elemente scheint kein Zufall, sondern vielmehr ein stimmig orchestriertes Bild einer am Black Metal inspirierten, jedoch für den Mainstream aufgearbeiteten, Ikonographie zu sein (vgl. Rihanna 2016). Das Logo, das auf dem Bildschirm im Hintergrund zu sehen ist, stammt, so stellt sich heraus, von dem Künstler Christophe Szpajdel (Pasbani 2017), der bereits weiter oben als der Mann hinter zahlreichen Black Metal Logos erwähnt wird.

Solche Ereignisse beschäftigen die Szene und werden von (Black) Metal Fans immer wieder thematisiert. Ein Faktum, das eine entscheidende Rolle dabei spielt, wie auf die Appropriation reagiert wird, ist wie der/die Künstler_in, welche sich den Stil der Szene aneignet, von den Mitgliedern der jeweiligen Subkultur im Allgemeinen wahrgenommen wird, wie etwa am Beispiel eines Merchandise Stücks von Billie Eilish illustriert werden kann: Die junge Künstlerin verkauft ein Beanie mit einem Black- oder Death Metal inspiriertem Schriftzug, das Magazin *Kerrang!* reagiert durchaus positiv darauf:

„On the one hand, some metal purists might grouse at this, claiming that Billie is appropriating their style or imagery for the cred it brings without honoring the traditions behind it. But the truth is, Eilish has always been a proponent of outsider culture and fashion, looking more like your average punk kid than pop star. Meanwhile, her big single, Bad Guy [sic!], isn’t about going dancing at the club – it’s pretty dark overall.“
(„Billie Eilish Selling Beanies“ 2019)

Die Sängerin wird also selbst als Außenseiterin wahrgenommen und deshalb tendenziell leichter akzeptiert, als komplett in den Mainstream integrierte Musiker_innen. Auch wenn es in der Szene nichtsdestoweniger auch kritische Stimmen gibt, so ist der Grundtenor jedoch der, dass die Appropriation eines spezifischen Metal Stils von Vertreter_innen eines anderen Genres akzeptabel ist, solange das Gefühl vermittelt wird, der Künstler oder die Künstlerin handle nicht aus purer Profitgier, sondern behandle das Material mit Respekt und drücke damit Wertschätzung für das künstlerische Schaffen der originären Musiker_innen des Genres aus. Ein Gefühl, das bei Metal-Fans vorzuherrschen scheint, ist eine Art Unverständnis gegenüber des Trendpotenzials der eigenen Ikonographie im Mainstream, da der Stil innerhalb der Szene eine Bedeutungsebene hat, die über den rein ästhetischen Wert hinausgehen. Die Bandshirts vermitteln für die Mitglieder der Subkultur eine Grundeinstellung oder sogar ein Lebensgefühl und dementsprechend herrscht zwar noch ein gewisses Maß an Verständnis dafür, dass andere

Menschen die Ästhetik ansprechend finden, nicht jedoch dafür, dass sie komplett auf ihren ästhetischen Wert reduziert werden, ohne die Musik ansprechend zu finden oder auf irgendeine Weise mit der Gemeinschaft der Szene in Kontakt zu stehen („Lock Horns“). Nicht zu vergessen ist außerdem, dass in dieser Subkultur das genrespezifische Wissen eine große Rolle spielt, wie im Kapitel 5d: ‚Subkulturelles Kapital‘ bereits ausgeführt wurde. Dem entsprechend richtet es sich gegen eines der Grundprinzipien der Szene, ein T-Shirt einer Band zu tragen, ohne über deren Musik Bescheid zu wissen. Nicht zuletzt ist das Bandshirt auch ein Symbol für die Zugehörigkeit zur Subkultur und dient als ‚Erkennungszeichen‘, welches, so die ideale Vorstellung, den Mitgliedern der Szene vorbehalten bleibt. Außenseiter, welche das Bandshirt als modisches Accessoire tragen, werden entsprechend verurteilt (ibid.).

7. Beispiel II: Humor, Satire, Parodien

Wie bereits angesprochen, ist der Stil, die Ideologie und nicht zuletzt das Image, das ‚wahre‘ Black Metal Fans nach außen transportieren wollen, so extrem, dass es selbst innerhalb der Extreme Metal Szene teilweise für Unverständnis sorgt. Dieses fehlende Verständnis kann dazu führen, dass Humor als einzig mögliche Reaktionsweise gesehen wird. Black Metal Satire ist deshalb seit den Anfängen des Genres präsent und auch Mitglieder der Szene selbst setzen immer wieder darauf. Doch auch im Mainstream wird, sofern die Subkultur überhaupt thematisiert wird, Black Metal immer wieder in humoristische Kontexte eingeschrieben. Die medialen Produkte, bei denen dies der Fall ist, unterscheiden sich aber in einigen grundlegenden Elementen von denen, die aus der Subkultur selbst, oder artverwandten Subkulturen stammen und haben, so die These dieser Arbeit, auch einen anderen Zweck. Um die Unterschiede fassbar machen zu können, wird im Folgenden in drei Stufen gearbeitet: Zunächst sollen einige ernsthafte mediale Produkte aus der Black Metal Szene vorgestellt werden, welche ungewollt einen komischen Effekt erzeugen. In einem zweiten Schritt sollen satirische Ansätze aus der Extreme Metal Szene beschrieben werden, bevor schließlich, im dritten und letzten Schritt, Produkte aus dem Mainstream genauer analysiert werden.

a. Black Metal als ungewollt komisch

Black Metal ist, wie mittlerweile etabliert, ein holistisches Konzept, das nicht nur eine Musikrichtung, sondern einen ganzen Lebensstil inklusive einer Ideologie beschreibt. Das Image der Mitglieder einer Black Metal Band ist das des bösen Kriegers, oder, wenn auch relativ selten, das der bösen Kriegerin. Dieses Image visuell zu transportieren, ist kein leichtes Unterfangen und einige fixe Tropen, wie etwa das Corpse Paint, die Rüstungselemente oder Requisiten wie Waffen und Totenköpfe, wirken oft übertrieben. Der Grat zwischen böse und lächerlich, den es zu meistern gilt, ist schmal. Dazu kommt, dass viele der BandPhotos, dem DIY-Prinzip entsprechend, in laienhafter Selbstarbeit entstehen, was in vielen Fällen auch offensichtlich ist. Immer wieder gibt es auf den Webseiten von Metal Magazinen oder anderen alternativen Outlets Listen, welche die besten Beispiele solcher Bilder zusammentragen. Diese Sammlungen bestehen sowohl aus aktuellen Beispielen als auch aus älteren Bildern. Doch es ist nicht an einzelnen Elementen festzumachen, wann ein Photo noch ernst genommen wird

oder ins Lächerliche abdriftet. Hierbei geht es vielmehr um das Gesamtpaket und, so wie immer im Black Metal, um die Atmosphäre, die das Endresultat transportiert.

Ein Beispiel, welches in einer solchen Liste auftaucht, ist das Bild des Musikers Tony Särkka, der unter dem Bühnennamen IT mit mehreren Bands, darunter Abrupt und Ophtalamia auftrat („Swedish Black Metal Musician“). Hervorgehoben wird in der Liste der nicht genrekonforme Einsatz von Requisiten und Symbolik: die Kriegsbemalung erinnert an jene von Amerikanischen Ureinwohnern, das viel zu moderne Messer erinnert an Rambo und schließlich wird dem Messer noch mit einem Lichteffekt versehen, sodass es, so der Kurator der Liste, wie eine magische Waffe aus einem Fantasy Roman wirke (von Hobart 2006). Der korrekte Einsatz der Bildsprache ist also elementar; Obwohl Fantasy Autoren wie J.R.R. Tolkien Inspiration für viele Bands liefern, sprengt ein derartiger Stilmix die Genrekonventionen und kann entsprechend nicht mehr ernst genommen werden. Weitere Elemente, die solche Bilder schnell ins Lächerliche abdriften lassen, sind solche, die die Glaubwürdigkeit der Band in Frage stellen. Ein Beispiel dafür ist ein Bild der norwegischen Black Metal Band Dimmu Borgir, auf dem ein Mitglied der Band unkonventionelles Corpse Paint trägt und ein anderes mit Zylinder und einen Umhang ausgestattet ist (ibid.). Da es in der Szene – trotz der Theatralik, die ihr ohne Frage immanent ist – nicht gerne gesehen wird, wenn das Outfit zu sehr in Richtung Kostüm kippt, ist der Einsatz von Elementen aus fantastischen Bezugsfeldern, wie etwa Vampirismus oder Magie, schwierig und meist tabu. Öfters in diesem, oder ähnlichen Zusammenhängen erwähnt wird ein Photo der Band Immortal – die Band, und vor allem ihr Sänger, haben es neben den musikalischen Erfolgen geschafft, durch ihre oft seltsamen oder witzigen Auftritte auch Ruhm in der Internet-Community zu erlangen, wie im folgenden Kapitel ‚Memes‘ noch deutlich werden wird. Obwohl die Band bereits früh Bekanntheit in der Szene erlangte, ist sie nicht vor Witzen über ihre Bilder gefeit. Optisch entsprechen die beiden Bandmitglieder auf besagtem Bild zwar den Genre-Konventionen, doch ihre Posen sind derart übertrieben, dass es verständlicherweise vielen schwer fällt, dieses Bild ernsthaft als Repräsentation von starken, bösen Kriegern zu betrachten (von Horbat 2006; Kahn-Harris 2007, 147f)

Ein weiteres Medium, in welchem immer wieder die Grenzen zwischen Humor und Authentizität verschwimmen, sind Musikvideos. Ein klassisches Beispiel dafür stammt ebenfalls von der soeben genannten Band Immortal. Bei dem Musikvideo zu „The Call of the Wintermoon“ ist es schwer zu glauben, dass das Video nicht in humoristischer Absicht entstand. Das Video zeigt die Band sowohl im klassischen Black Metal Outfit inklusive Corpse Paint und Waffen als auch in Zauberer-Kostümen mit Spitzhut und Umhang. Das Video zeigt die Bandmitglieder durch den Wald rennend, oder feuerspuckend vor Ruinen und immer wieder

in eigenartigen Posen (vgl. Immortal 2006). Bereits kurz nach dem Erscheinen des Musikvideos gestand die Band ein, dass das Video ein Fehler gewesen sei und weder ihrem gewollten Image entspräche noch zum Songtext passe. Grund für die Qualität des Videos sei fehlende Zeit und Unüberlegtheit gewesen, da die Band ein Angebot von einem TV-Sender für die Produktion des Videos angenommen haben. Die Verantwortlichen hätten allerdings bis kurz vor Drehbeginn kein fertiges Konzept präsentieren können (HackerOnHacker). Obwohl das Immortal Video von Anfang an belächelt wurde, wurden Stil und Bildsprache von einigen anderen Bands für Videos adaptiert: Es gibt zahlreiche Videos, die im Wald gedreht werden, was öfter schon als nicht dazu führt, dass die Musiker_innen deplatziert wirken und von der angestrebten mystischen Aura nur wenig verbleibt. Ganz in Black Metal Manier kommen viele der Videos ohne große Post-Production aus und der Wald bleibt somit eben genau das – ein Wald, der, aufgrund der Lichtverhältnisse, die für das Drehen erforderlich sind, nicht besonders bedrohlich wirkt. Auch die Elemente Feuer und Feuerspucken zählen zu den fixen Tropen eines Black Metal Videos, genauso wie mittelalterliche Waffen und kultisch wirkende Kutten. Im Gesamtpaket wirkt das jedoch öfters wie reine Effekthascherei und trägt dementsprechend wohl kaum dazu bei, dass dem Genre mit mehr Ernsthaftigkeit begegnet werden würde. Auch bei Immortal scheinen die negativen Reaktionen auf ihr frühes Video nur bedingt Einfluss auf ihr darauf folgendes künstlerisches Schaffen gehabt zu haben, denn sie veröffentlichten im Laufe der Jahre immer wieder Videos, die aufgrund der seltsamen Locations, wie z.B. auf einem Berg (vgl. Immortal 2009), oder durch fragwürdige Nachbearbeitung (vgl. „The 10 Most Ridiculous Black Metal Videos“), immer wieder beschmunzelt wurden.

b. Memes

Humor, der von innerhalb der Szene kommt, zeichnet sich durch ins Detail gehende Kenntnis der Zeichen, Tropen, aber auch der Ideologie des Black Metals aus. So finden sich viele der gängigen Black Metal Tropen in Memes wieder, die im Internet kursieren. Im Folgenden sollen thematische Kategorien, die besonders oft in Memes parodiert werden, identifiziert und beschrieben werden:

I. Waldläufer_innen

Die Naturverbundenheit vor allem der skandinavischen Black Metal Bands wird immer wieder in Songtexten und Musikvideos thematisiert, und auch Musiker_innen selbst betonen des Öfteren eine persönliche Verbundenheit mit der Natur.¹⁷ Die Rolle, welche die Natur in diesem Genre spielt, ist in der Unterhaltungsindustrie – bis zur aktuell aufgeflammtten Klimadebatte und Fridays for Future – einzigartig und kann entsprechend als Alleinstellungsmerkmal gesehen werden, das sich entsprechend für Parodien anbietet.

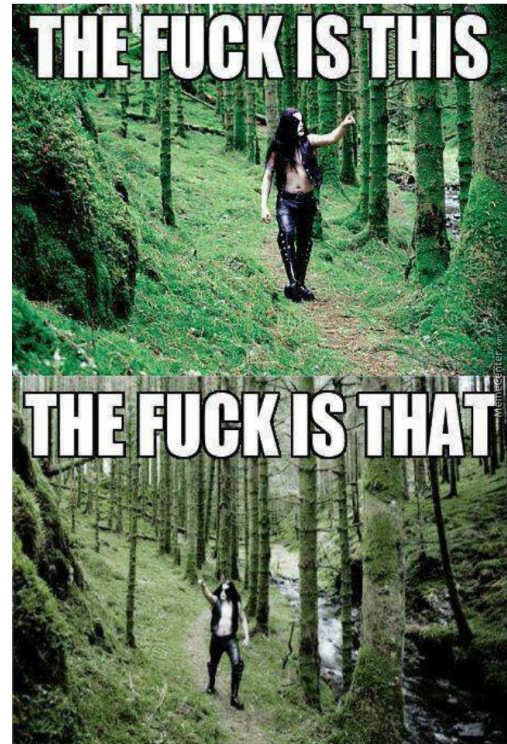


Abb. 7 und 8: Immortal im Wald, Memes

In den beiden gewählten Beispielen wird zum einen die außergewöhnliche Stellung der Black Metal Subkultur in unserer Gesellschaft thematisiert, welche sich (nicht nur) durch die Naturverbundenheit äußert. Auf der anderen Seite wird der Kontrast zwischen dem Stil der Mitglieder dieser Subkultur und der Natur als Quelle für Komik genützt.

¹⁷ Zwei Beispiele, in welchen klar wird, wie zentral die Verbindung zur Natur für manche Mitglieder der Szene ist, ist zum einen der Dokumentarfilm von *Vice* über norwegischen Black Metal, in welchem Gaahl (bürgerlicher Namen Kristian Eivind Espedal) im Zentrum steht (vgl. Berglin), und zum anderen das Interview mit Fenriz (Gylve Fenris Nagell), in welchem er über die Wälder um Oslo spricht (vgl. „Darkthrone – Fenriz 2006“).

II. Krieger_innen und Waffen

Wie oben beschrieben, gibt es zahlreiche BandPhotos, in denen die zu präsentieren versuchte Ernsthaftigkeit derart übertrieben wird, dass der Effekt ins Gegenteil kippt. Die entstandene Komik wird oft von Requisiten und Accessoires wie Waffen und Rüstungselementen erzeugt oder intensiviert. Entsprechend gibt es hier vor allem Memes, welche die Bandmitglieder mittels Bildbearbeitung in eine neue Umgebung setzen und/oder die Waffen gegen andere Gegenstände austauschen. Alternativ wird, wie in Memes gängig, durch die Bildüberschrift ein neuer Kontext erzeugt.



Abb. 9: Black Metal Gartenarbeit

III. Einsamkeit und Abschottung nach außen

Die Bedeutung hinter den Bandlogos wurde bereits besprochen. Besonders die Idee, die Logos möglichst unlesbar zu gestalten, nimmt immer wieder extreme Auswüchse an, was eine entsprechend gute Vorlage für Memes ist. Neben der graphischen Gestaltung, inspiriert aber auch die Bedeutung hinter den Logos Humor, wie das einleitende Statement zu einer Sammlung von Memes zeigt: „For fans of the genre, it’s become the basis of one-upmanship – friendship groups have become fractured because someone misread an intricate logo. Here’s a tip: do you remember those ‘magic eye’ images from the past? Stare into the centre of the logo, allow the flames of Hades to tickle your retinas and all will become clear“ (Metal Hammer 2019).



Abb. 10: Unlesbares Bandlogo

IV. Mörder und Brandstifter

Natürlich ist auch das übertrieben böse Image, das sich die Subkultur erarbeitet hat, die perfekte Vorlage für Memes, da Humor, wie bereits beschrieben, ein Mechanismus ist, mittels welchem auf Unnachvollziehbares und Unbegreifbares reagiert wird. Besonders die Kirchenbrände, die in den frühen 1990er Jahren aus dem Black Metal ein weltweit diskutiertes Medienphänomen machten, werden oft in Memes thematisiert.

Obwohl Varg Vikernes, der Mann hinter Burzum, bis heute betont, dass es keine tatsächlichen Beweise, abgesehen von den in seinen Worten ‚idiotischen‘ („idiotic“, Vikernes 2019b, 04:35) Informationen, welche von Mitgliedern der damaligen Szene an die Polizei weitergegeben wurden, gäbe, scheint seine Beteiligung an den Brandstiftungen zumindest in Black Metal Kreisen ein offenes Geheimnis zu sein. Darauf wird in Memes immer wieder angespielt.



Abb. 11 und 12: Varg Vikernes Memes

Da Vikernes optisch nie offensichtlich dem Black Metal Stil entsprach – er trug weder Corpse Paint noch das typische, schwarze Outfit mit Nieten oder akzentuierten satanistischen Symbolen und auch nicht immer lange Haare – sind diese Memes meist nur dann lesbar, wenn man über die entsprechende Szenekenntnis verfügt. Sie arbeiten weniger mit einer eindeutig lustigen Bildsprache, sondern mit subtilen Anspielungen, so etwa wie in Abb. 11, mit Bildern aus seiner Gerichtsverhandlung, die in die Annalen des Black Metals eingegangen sind.

Alternativ wird auch mit aktuelleren Photos von Vikernes gearbeitet, auf welchen er nicht wie ein Vertreter einer Subkultur aussieht und generell äußerst sympathisch wirkt. Da Vikernes außerhalb der Szene wohl kaum bekannt, in der Szene allerdings geradezu berühmt-berüchtigt ist, sind diese Art von Memes ebenfalls nur für Insider lesbar.

V. Immortal / Abbath:

Neben Varg Vikernes ist die Band Immortal, allen voran der ehemalige Sänger Olve Eikemo, besser bekannt als Abbath, immer wieder das Motiv für Memes. Wie auch in ihrem, im vorigen Kapitel erwähnten Musikvideo zu „Dark Call of the Moon“, sind die übertriebenen, ungelenk wirkenden Posen ein Hauptelement der humoristischen Aufarbeitung. Im Unterschied zu den bisherigen Beispielen jedoch ist Abbath auch immer wieder auf Memes zu sehen, welche nicht nur in (Black) Metal Kreisen kursieren, sondern auch im Mainstream verbreitet werden. In diesem Kontext wurde er als der ‚metal meme guy‘ bekannt (Metal Hammer 2016).



Abb. 12: A Bath

c. **Parodien und Satire**

Es gibt unzählige Black Metal Parodien, die zwischen amateurhaften und qualitativ hochwertigen Produktionen rangieren. Die Elemente, die häufig parodiert werden, sind meist dieselben wie bei den Memes. Bei den meisten Parodien, die im Folgenden als Beispiele herangezogen werden, ist jedoch spürbar, dass sie in guter Absicht und mit Respekt für die Szene entstanden, von Menschen, die die Musik schätzen. Auch Fans selbst beteiligen sich an den Parodien, bzw. schätzen sie. Zentral ist jedoch, so soll noch einmal betont werden, dass die Integrität der Szene unangetastet bleibt.

Wie schon bei den Memes, sorgt auch bei Parodien im Videoformat die Band Immortal immer wieder für Vorlagen. Eine beliebte Form der Parodie ist das Hinterlegen von Musikvideos mit

neuer Musik aus anderen Genres, und/oder das Neuschneiden des originalen Videos. Dadurch, dass die Musikvideos per se bereits immer wieder Ziel des meist gutmütigen Spotts wurden, ist das nicht verwunderlich. Das im Kapitel 7a: ‚Black Metal als ungewollt komisch‘ bereits erwähnte Video zu „Blashyrkh (Mighty Ravendark)“ (vgl. Immortal 2009), das die beiden Musiker auf einem Berggipfel zeigt, wird zum Beispiel neu geschnitten und mit dem Song „I Like to Move it“ von Reel 2 Real hinterlegt (vgl. Milcomete Iulian 2017). In einer anderen Version wird das Video mit dem Gute-Laune Hit „I Don’t Feel Like Dancin“ von den Scissor Sisters vertont (vgl. abbathtlikedancing). Wenngleich diese Videos natürlich in erster Linie dadurch bestechen, dass das bekannte Bild von nicht-Genre-konformer Musik begleitet wird (und das vermutlich auch für ein Nicht-Mitglied der Szene komisch sein kann), so geht der Humor doch darüber hinaus und beweist – so zumindest die Annahme – eine tiefgehende Genrekenntnis der Macher der beiden Videos: Innerhalb des Black Metals, dessen Fans und Musiker_innen bei Konzerten tendenziell eher durch Stasis als durch Dynamik auffallen, tanzen Immortal und Sänger Abbath durch ihre Posen und extrovertierten Bewegungen aus der Reihe. Entsprechend kann man die beiden Videos auf einer Meta-Ebene lesen, wo sie durch die Songauswahl auf die Genrekonvention („I Don’t Feel Like Dancing“) bzw. auf die Außergewöhnlichkeit der Band innerhalb dieses Genres („I Like to Move It“) anspielen.

Neben solchen eher amateurhaften Inhalten gibt es auch aufwändiger produzierte Parodien, die die Genrekonventionen aufs Korn nehmen. Ein Beispiel dafür ist etwa die finnische Pseudo-Band The Black Satans, ein Parodieprojekt von Komikern, die in mehreren Videos das Genre parodieren. Die Musik, welche die Band spielt, entspricht dabei den Black Metal Standards und auch auf der Bildebene greifen sie die gängigsten Tropen aus dem Genre auf. Vor allem ihr Video zu dem Lied „The Satan of Hell“ trifft ins Schwarze. Die Band springt, ganz in Black Metal Manier, in Corpse Paint und schwarzem Lederoutfit durch einen verschneiten Wald. Durch die Zwischenschnitte von rotierenden Baumkronen wird ein weiteres, gängiges Stilmittel eingebaut.¹⁸ Ähnlich wie Immortal – aber natürlich in überspitzter Form – zeigen sich die Mitglieder der Band in seltsamen Posen oder in vollem Sprint. Selbst Elemente wie Fackeln und verkehrte Kruzifixe tauchen im Video auf (vgl. Supermoniveto 2010). Vergleicht man dieses Video mit Videos von anderen, vor allem weniger bekannten Bands, ist teilweise nur schwer zu erkennen, welches das parodistische Werk ist. Vor allem für Outsider der Szene sind vermutlich keine großen Unterschiede erkennbar, zumal die Musik dem für ungeübte Ohren ‚rauschenden Lärm‘ vieler Extreme Metal Bands entspricht. Für diejenigen, die mit dem Genre

¹⁸ Dieses Stilmittel ist sowohl in älteren (vgl. Immortal 2006), als auch in neuern Black Metal Videos (vgl. Mysticon 2020) immer wieder zu sehen.

vertraut sind, wird jedoch spätestens durch den Bandnamen (The Black Satans) und Songtitel („The Satan of Hell“) klar, dass es sich um eine Parodie handeln muss, welche die Genrekonventionen auf die Spitze treibt. Andere Videos der Komiker parodieren das Genre auf eine noch offensivere und offensichtlichere Weise, so greift etwa die Beschreibung zum Video „The Satanic Darkness“ die Tendenz des norwegischen Black Metal auf, in übertriebener Weise nach Authentizität zu streben und dabei oft über das Ziel hinauszuschießen: „This latest music video made by The Black Satans was shot in the mountains of wintery Norway during the darkest time of the year, except that it was in Finland and in midsummer. Nevertheless this is the evilest and blackest black metal music video ever made by The Black Satans“ (Supermoniveto 2008).

Eine etwas andere Art der Parodie stellt die Pseudo-Werbung zur „Black Metal Barbie“ dar. Die Werbung spielt mit Genrekonventionen des Black Metals, sowie mit jenen des Mainstreams, da sie eine Version eines Kultprodukts bewirbt, das wohl jedes Mädchen kennt. Hinter dem Projekt steckt die Künstlerin Gwenmarie White, die ihr Werk unter dem Pseudonym Teenbarf auf diverse Videoplattformen stellte. Ihre Idee hinter dem Video ist allerdings nicht reine Unterhaltung, sie übt auch Kritik: „It utilizes humor to cynically entertain the possibility of an extreme mainstreaming and commodification of the subgenre. It’s as much a love letter to Barbie as it is a critique of the ‚True‘ Norwegian Black Metal’s insistence upon the preservation of purity, and misconception that any medium, movement, or technique is immune to contamination“ (White 2017). Trotz dieses durchaus kritischen Ansatzes wurde der ‚Werbespot‘ innerhalb der Szene überaus positiv aufgenommen und selbst das Metal Magazin der ersten Stunde, *Kerrang!*, berichtet darüber und bezeichnet die Black Metal Barbie als „the toy every child needs“ („Black Metal Barbie“). Die Puppe ist mit allem ausgestattet, was in der Szene notwendig ist, um glaubwürdig zu sein: Corpse Paint, Nietenarmband, Bathory Shirt. Doch die Werbung arbeitet nicht nur mit der Black Metal Optik, sondern auch mit dessen Inhalten: Köpfe von Schafen und die „Barbie Burning Dream Church“ (White 2017, 01:27) wären, so die Werbung, separat erwerbbar. Der Jingle hingegen ist angelehnt an Jingles, wie sie aus Werbungen für Mädchenspielzeug wie Puppen oder eben Barbies bekannt sind. Textlich geht die Künstlerin noch weiter in die Tiefe und beweist, dass sie auch die Musik und die Ideologie des Black Metals kennt, so wird etwa vom „Tremolo“ (00:35) gesprochen, welches dann auch in den Jingle integriert wird. Nachdem die Barbies natürlich auch eine Kirche anzünden und Dämonen beschwören – „in matching Bathory shirts“ (01:00) – wird die Barbie noch als „so fun and so true – with a ‚v‘“ (01:19) besungen, womit schließlich auch auf den

Runengebrauch in der Szene angespielt wird.¹⁹ Das lässt vermuten, dass die Künstlerin durchaus Bezüge zur Szene hat oder selbst ein Black Metal Fan ist.

Während das Werbevideo zur Black Metal Barbie ein außergewöhnliches Beispiel für eine Black Metal Parodie ist, sind Coversongs weit verbreitet. Je gegensätzlicher der gecoverte Song zum Black Metal Genre ist, desto wirkungsvoller ist meist das Endresultat. Genres, die immer wieder gecouvert werden, sind Weihnachtslieder, bekannte Pop-Hymnen und Liebeslieder. Neben der Musik wird oft auch der Text abgeändert und thematisch an das Black Metal Genre angepasst. Da solche Parodien häufig über *YouTube* Verbreitung finden, werden – oftmals auch relativ professionell ausgearbeitete – Musikvideos zu den Liedern gedreht, in welchen der Parodie auch auf visueller Ebene Ausdruck verliehen wird. Das Corpse Paint als prominentes Feature des Genres ist ein fixes Element der meisten Formen von Black Metal Parodien und diese Videos bilden keine Ausnahme. Ein Projekt, das sich extensiv diesem, wenn man so will, ‚Subgenre‘ widmet, ist Woods of Trees. Auf der Facebook Seite (vgl. Woods of Trees, „Home“) und dem YouTube Channel (vgl. Woods of Trees, „Videos“) finden sich lauter Memes und Bilder sowie Videos, die sich mit dem Verhältnis von Mainstream und Black Metal befassen, wie zum Beispiel das Video „If BREAK UP Songs Were Black Metal“ (Woods of Trees 2017). Einige der Videos erlangten innerhalb der Szene relativ große Aufmerksamkeit, so berichteten unter anderem die etablierten Metal Magazine wie *Loudwire*, *Metal Hammer* und *Kerrang!* und das Magazin für alternative Kultur *Vice* darüber.²⁰ Neben Coverversionen zu Totos „Africa“ (vgl. Woods of Trees 2018) und Celine Dions „My Heart Will Go On“ (vgl. Woods of Trees 2016), wagt sich der Künstler auch an einen Weihnachtsklassiker und schafft eine alternative Version zu Mariah Careys „All I Want for Christmas is You“, mit dem Titel „All I Want for Kriegsmas is You“ (Woods of Trees 2015). Der Sänger tanzt, springt und rennt über einen Weihnachtsmarkt und klassische Bilder, wie die ‚windmill‘ – eine Form des Headbangens – und die ‚claw‘ – eine spezifische Handhaltung – werden inszeniert.²¹ Im Hintergrund sieht man immer wieder verwunderte Passanten, die das Treiben des langhaarigen, Corpse Paint tragenden Künstler beobachten. Bis hin zu Close-ups vom Gesicht des Sängers, das hinter Baumstämmen hervorschaut und Grimassen zieht – einmal mehr eine Anspielung auf ein Immortal Video (vgl. Immortal 2006) – nimmt der Künstler zahlreiche Klischees aus der Szene auf. Aus Textzeilen wie „I don’t need to hang my stocking / There upon the fireplace / Santa

¹⁹ Inspiriert an den Runen wird im alltäglichen Schriftgebrauch das ‚u‘ in ‚true‘ durch ein ‚v‘ ersetzt, um somit den eckigen Charakter der Schriftzeichen zu emulieren. Oft sieht man deshalb auch die alternative Schreibweise ‚TRVE‘ oder ‚TRV‘ Norwegian Black Metal.

²⁰ Vgl. Wiederhorn 2018; Sonder 2018; Iseman 2019; Noisey Staff 2017.

²¹ Diese Elemente werden z.B. auch im Spot zur Black Metal Barbie angesprochen (vgl. White 2017).

Claus won't make me happy / With a toy on Christmas day“ (Mariah Carey) wird „I don't need to hang my bible / There upon the fireplace / Satan Claus won't make me happy / With a plague on Christmas day“ (Woods of Trees 2015, 00:25).

d. Black Metal als Werbeträger

Nicht nur Mitglieder der Szene nutzen Tropen des Black Metals in ungewohnten Kontexten, um lustige Inhalte zu erzeugen. Auch in Mainstream Medien wird mit verschiedenen Elementen aus der Subkultur gearbeitet, besonders gerne wird der auffällige Stil von Black Metal Musikern²² für Werbezwecke genützt. Anders jedoch als bei den oben besprochenen Beispielen, wird in der Werbung meist nur wenig Wert auf Integrität und die Einhaltung von Genrekonventionen gelegt. Black Metal wird auf nur wenige auffällige Elemente reduziert, wie etwa den hervorstechenden Stil, das Image des harten, bösen Mannes und die laute, lärmende Musik. Andere Elemente, wie etwa die angebliche Teufelsanbetung, die vermutlich Teilen des Mainstreams bekannt sind, werden aufgrund des ihnen inhärenten Potentials, religiöse Gefühle zu verletzen oder gar tatsächlich Ängste zu schüren, für Werbezwecke tendenziell nicht eingesetzt. Im Allgemeinen verfügt der Mainstream nur über begrenzte Kenntnisse der Genrekonventionen und Tropen wie etwa die unlesbaren Bandlogos oder der tatsächliche Klang der Musik, bleibt großen Teilen der allgemeinen Gesellschaft unbekannt. Entsprechend werden diese Tropen entweder außenvorgelassen oder durch Elemente, die aus anderen Metal Genres stammen und dem Mainstream bereits vertraut sind, ersetzt.

I. KFC:

In der Werbung der US-amerikanischen Fastfood-Kette ist eine fiktive Black Metal Band bei einem Konzert zu sehen, der Sänger spuckt und schluckt Feuer. In der nächsten Szene wird in den Backstage-Bereich gewechselt, wo man den Sänger mit einem Burger von KFC sieht. Nach dem ersten Bissen sieht man ihn überrascht feststellen: „Oh man, that is hot“ („KFC Black

²² Es gibt im Black Metal grundlegend recht wenige Musikerinnen. Der Mainstream arbeitet natürlich mit dem bekannten Bild und Stereotypen, und Frauen bleiben dabei außen vor. Obwohl ich nicht mit Sicherheit sagen kann, dass Frauen nie dargestellt werden, so ist mir bei meinen Recherchen kein Beispiel einer Black Metal Musikerin in einer Werbung begegnet. Wahrscheinlich ist diese Absenz damit zu begründen, dass das harte Image des Black Metal nicht mit dem Mainstream Image der sanften und/oder erotischen Frau vereinbar ist. Da ich in den folgenden Beispielen entsprechend auch keinen Fall einer weiblichen Darstellung besprechen werde, habe ich mich in diesem Fall dazu entschlossen, nur die männliche Form zu verwenden.

Metal Commercial“, 0:47), bevor das Produkt von einem Werbesprecher in tiefer Stimme vorgestellt wird. Auf den ersten Blick – und für das ungeübte Auge wohl auch darüber hinaus – wirkt das ganze relativ stimmig: Die Band trägt Corpse Paint, die Mitglieder haben lange, schwarze Haare und tragen schwarze Lederoutfits und Nietenarmbänder. Die Band heißt, wie auf dem Schlagzeug zu lesen ist, ‚Hellvetica‘, was sowohl nordisch als auch bedrohlich klingt, und spielt laute, schnelle Musik. Kirchenglocken runden das Bild atmosphärisch ab und der Gesang eines Chores begleitet auch den Werbesprecher. Bei genauerem Hinsehen fällt jedoch schnell auf, dass hier kein stimmiges Bild produziert wird, sondern dass der Subkultur nur einzelne Elemente entlehnt werden: Wenngleich die Band relativ authentisch aussieht, so gilt das nicht für die Musik, die gespielt wird. Der Gesang könnte zwar gerade noch so als Black Metal beschrieben werden, jedoch fehlen markante Elemente wie Blast Beat²³ oder das Gitarren Tremolo²⁴ im Rest der Musik. Die Musik wirkt in Summe zu langsam für die meisten Black Metal Songs und erzeugt überdies auch keine atmosphärische Stimmung. Auf die Verwendung von szenetypischer Symbolik wird verzichtet, so gibt es weder Bühnendekoration noch tragen die Mitglieder der Band auffällige Schmuckstücke – echte Black Metal Bands gehen im Gegensatz dazu bei Konzerten meist sehr offensiv mit heidnischen und anti-christlichen Ikonographie um.²⁵ Die Reaktionen auf diesen Werbeklipp sind gemischt, so gibt es auf der einen Seite Stimmen, die sich von der Tatsache, dass Black Metal in den Mainstream schwappt, begeistert zeigen²⁶, zum anderen gibt es aber auch negative Reaktionen. Grund für letztere scheint die in Summe unrunde Wirkung der Werbung zu sein. Die einzeln ausgewählten und scheinbar wahllos zusammengeworfenen Elemente aus der Subkultur wirken lieblos in den Konsumkreislauf eingefügt (Divita 2013).

²³ Vgl. „Immortal – In My Kingdom Cold“. Bei diesem Cover, in denen der Musiker mit dem Pseudonym 66Samus nur das Schlagzeug-Instrumental aus dem Immortal Lied spielt, sind das typische hohe Tempo, sowie die Blast Beats eindeutig herauszuhören. Des Weiteren kann man hier auch auf den ersten Blick feststellen, dass das Schlagzeug aus der Werbung bei weitem nicht den Standards eines/einer Black Metal Schlagzeugers/Schlagzeugin entspricht.

²⁴ Vgl. Simon Smith 2015.

²⁵ Die Üppigkeit, mit welcher die Bühnen dekoriert werden, hängt natürlich vom Budget der Band ab. Die Ausstattung rangiert zwischen relativ karg und sehr opulent, als durchschnittliches Beispiel kann die Band Belphegor herangezogen werden (Belphegor 2019).

²⁶ Vgl. „KFC Black Metal Commercial“.

II. FedEx:

Neben KFC produziert FedEx als zweites US-Amerikanisches Unternehmen eine Werbung, die mit Elementen aus der Subkultur arbeitet. In dem Spot sieht man die Mitglieder einer Band, die in ihrem Bühnenoutfit in einem hell eingerichteten Hotelzimmer sitzen, als ihr Manager hereinstürmt und rügt, sie sollen mehr auf ihr Image achten. Sein Ziel sei es schließlich, sie als die böseste Band der Welt zu vermarkten, weswegen sie auf keinen Fall, wie kürzlich, mit Golfschlägern gesehen werden dürften. Doch FedEx bietet die Lösung, die Schläger würden ab jetzt versendet, und die Band solle nun lernen, ein Hotelzimmer zu zerstören. Nachdem der Manager bei diesen Worten eine Blumenvase zerstört und das Zimmer verlässt, erhebt sich eines der Mitglieder der Band, um frisches Wasser für die Blumen zu besorgen („Black Metal Band LipSnot“). Diese Werbung spielt also in erster Linie mit dem bösen Image von (Black) Metal Bands und dem damit einhergehenden Stereotypen der Hotelzimmer-zerstörenden Rowdies. Obwohl die gezeigten Bandmitglieder alle in Schwarz und Leder gekleidet sind und Accessoires, welche von Rüstungselementen und Sportausrüstung inspiriert zu sein scheinen, tragen, ist die verwendete Bildsprache alles andere als konsistent: Während die Gesichter von zwei der Musikern mit Corpse Paint bemalt sind, tragen zwei weitere eine Maske, von denen eine stark an die von Corey Taylor, dem Sänger der Nu Metal Band Slipknot erinnert.²⁷ Das vierte Bandmitglied trägt Glatze und ein Totenkopf-inspiriertes Gesichtstattoo. Neben den Nietenarmbändern und Gurten werden auch Accessoires wie etwa Krawatten mit Sicherheitsnadeln und großgliedrige, schwarze Eisenketten verwendet, die zwar aus Subkulturen bekannte Elemente sind, nicht jedoch den Genrekonventionen des Black Metals entsprechen. Die Band ist in dieser Konstellation wohl nur für den Mainstream als Black Metal lesbar, da Vielen nur das Corpse Paint als Genre-Signifier bekannt ist. Obwohl die Band nicht direkt von Black Metal inspiriert ist, sondern einen Hybriden aus KISS, Slipknot und Motörhead darstellen soll (Hartmann 2012), ist das Corpse Paint doch ein prominentes Feature und zählt zu den essentiellen Codes des Black Metals. Das Resultat ist ein für Szenemitglieder unlesbar gewordener Mix, der Codes aus verschiedenen Subgenres vereint. Das Spiel mit dem stereotypen Image sorgt allerdings auch in der Metal Szene für Erheiterung (ibid.), da dies wohl eines der hartnäckigsten Vorurteile des Mainstreams gegenüber dem Metal ist: „[T]his is pretty hilarious, and speaks to something all metal fans understand on a deep level – that at the end of the day, most of us are a bunch of good-natured doofuses“ (Krovatin 2019b)

²⁷ Spezifischer, die Maske aus der Zeit des Albums Vol 3.: (*The Subliminal Verses*), vgl. dazu Bryant 2019.

III. ZYX Cough Drops:

Größeren Wert auf eine korrekt eingesetzte Bildsprache legen hingegen die Macher_innen der Werbung für die finnischen Hustenbonbons, was vielleicht an ihrer (nicht nur geographischen) Nähe zum Genre liegen mag. In dem Spot sind drei Musiker, wieder in Corpse Paint, langen Haaren und schwarzem Lederoutfit, Nietenarmbändern und Patronengürteln zu sehen, die gerade ein Musikvideo drehen. Die gewählte Location ist in der Natur, ein Wald im Hintergrund sorgt für eine stimmige Kulisse. Sie sind umgeben von Fackeln und ein blauer Filter verleiht dem Video eine düstere, kalte Atmosphäre. Das Filmen wird unterbrochen und die drei Musiker hüllen sich in warme Decken. Der Sänger, der wohl noch kurz zuvor über Halsschmerzen geklagt hatte, lutscht eines der Hustenbonbons, bevor der Dreh fortgesetzt wird. Zur Überraschung aller, ist seine Stimme bei seinem neuen Einsatz völlig verändert und aus dem genretypischen Kreischen wird ein nahezu opernhafter Gesang („ZYX“). Das Bild, so wie es in seiner Gesamtheit in der Werbung gezeichnet wird, wirkt nicht nur auf den ersten Blick schlüssiger als in den beiden vorangegangenen Beispielen. Angefangen bei den Frisuren, über Bärte, Outfit und Corpse Paint wirkt alles recht organisch und sowohl das Corpse Paint (bei genauerem Hinsehen kann man erkennen, dass die drei Männer jeweils einen der Buchstaben des Markennamens im Gesicht tragen) als auch die etwas eigenartigen Posen und Bewegungen, erinnern ein wenig an die Band Immortal. Die fein ausgearbeiteten Details legen außerdem nahe, dass die Macher des Werbevideos durchaus mit der Szene vertraut sind und dementsprechend vermutlich auch Immortal kennen: „[T]heir use of Immortal-style black metallers deserves an eye roll or two. But how hard the company went in the black metal direction is kind of adorable, if cliché. Plus, it's Finnish, so at least we can rest easy knowing they're familiar with actual metal“ (Krovatin 2019b). Kleine Details, etwa die Positionierung der Band in der Natur und die Fahrräder im Hintergrund, welche auf die niedrigen, finanziellen Mittel vieler solcher Band hinweisen könnten, lassen ein organisches Bild entstehen. Auch die Musik, die die Band spielt, klingt authentisch, das Tempo ist auf jeden Fall da. Natürlich wird aber auch hier von eindeutiger Symbolik Abstand genommen. Der Grundtenor der Kommentare unter dem *YouTube*-Upload ist durchaus positiv und lässt darauf schließen, dass auch Mitglieder der Szene über diese Form von Humor lachen können, so kommentiert zum Beispiel User Black Metal Promotion: „Best Commercial Ever! :P“ und User Jason Boone: „So these cough drop [sic!] will make you sound like King Diamond? AWESOME!“ (Kommentare zu „ZYX“). An den Usernamen und Anspielungen an andere Interpreten lässt sich des Weiteren erkennen, dass sich scheinbar vor allem Metal Fans in den Kommentaren über die Qualität des Videos unterhalten.

e. Komik vs. Trvness

Das Verhältnis der Szene zum eigenen Image und dessen Repräsentation nach außen ist also, wie wir gesehen haben, recht ambivalent: Während vor allem nach außen ein möglichst abstoßendes, spaßloses Bild kolportiert werden will, bleibt es für große Teile der Szene eben nur ein Image. Viele Fans wissen gut gemachten Humor zu schätzen, selbst wenn es auf die Kosten der Szene geht – immer unter der Voraussetzung, dass gewisse Grenzen nicht überschritten werden. Auch einige Musiker_innen sind für ihren Humor, und dazu gehört in der Szene zweifelsohne auch ein gewisses Maß an Selbstironie, bekannt und sind gerade auch deshalb ‚kvlt‘. Allen voran ist hier der bereits öfters erwähnte Abbath von Immortal zu nennen. Wenngleich bisher nicht darauf eingegangen wurde, wie er persönlich zu den Parodien steht und ob er sich dem Humor vielleicht sogar absichtlich aussetzt, so beweist sein Auftreten in Interviews doch auf jeden Fall, dass er einen Hang zur Komik hat: In einem Interview wird er direkt gefragt, wie es ihm gelingt, trotz dem Humor, der sogar Teil seiner Live-Performances ist, in der Szene dennoch seine Glaubwürdigkeit zu behalten. Seine Antwort darauf ist, dass er schwer unterzukriegen sei und dass es wichtig sei, eine Balance beizubehalten und die Grenzen zu kennen („Sam Dunn Tries to Interview Abbath“, 02:35). Über seinen Status als lebendiges Meme ist er sich wohl bewusst und so setzt er sich immer wieder selbstironisch in Szene, wie ein anderes Interviewe beweist, in welchem er Anspielungen auf Wortwitze macht, die auf seinem Namen basieren und als Memes im Internet kursieren (vgl. Abb. 13). Gleichzeitig gibt er sich in diesen Interviews als zugänglich und scheint sich selbst und die Szene nicht allzu ernst zu nehmen („Immortal on ‚Reality Check TV‘“).

8. Beispiel III: Image

Begonnen beim anfänglichen Flirt mit dem Okkulten und Satanismus von Bands wie Hellhammer/Celtic Frost und Venom, über die skandinavischen Bands, die durch ihre Taten Angst und Schrecken verbreiteten, ist die Aura des Unheimlichen und Anderen bis heute ein Bestandteil der Black Metal Kultur. Doch nach mittlerweile guten drei Jahrzehnten, in welchen das Genre besteht (Venoms *Black Metal* erschien 1982 und Mayhem veröffentlichten ihr erstes Album *Pure Fucking Armageddon* 1986), spaltet sich auch dieses Genre auf in Bands, die sich allmählich auf den Mainstream zubewegen und solche, die sich weiterhin abschotten. Entsprechend verändert sich auch das Image der Künstler_innen und deren Wahrnehmung sowohl von innerhalb der Szene als auch aus dem Mainstream.

a. Satyricon: Auftritt bei den Olympischen Spielen

Was geschehen kann, wenn sich eine Band bzw. ein/e Künstler_in dem Mainstream zu sehr annähert, zeigt das Beispiel Satyricon. Die norwegische Band, die sich seit ihrer Gründung in den 1990er Jahren immer wieder neu erfand, ist in der Black Metal Szene umstritten, da sie sich immer weiter von ihren Wurzeln entfernen und durch einige umstrittene Aussagen und Entscheidungen in der Szene auffallen (Podoshen 2017). Vor allem ihr mittlerweile angepasstes Aussehen und Auftreten ist weit von ihrem ursprünglichen Image, das noch den Black Metal Konventionen entsprach, abgerückt.²⁸ In besonderer Erinnerung bleibt ihr Auftritt im Rahmen des FIS Ski Weltcups in Oslo 2011, wo sie eine Modenschau musikalisch begleiten. Die Band performt den Song „K.I.N.G.“ und die Performance wird über den norwegischen Fernsehsender NRK2 übertragen. Weder Bühnenaufbau noch Outfits der Band entsprechen den Szenekonventionen – die Bühne/der Laufsteg kommt ohne jegliche Ornamente und/oder Backdrop aus und die Mitglieder tragen zwar Schwarz, allerdings handelt es sich bei ihren Outfits um glänzende Anzüge. Des Weiteren verzichten die Musiker auf Accessoires mit religiöser Symbolik. Komplettiert wird das Setting durch Tänzer_innen, die schwarze, mit Neonschläuchen geschmückten Glitzeranzüge tragen. Tanzstil und Outfit der Tänzer_innen

²⁸ Vgl. dazu von Hobart 2006: In der Liste „Top 10 Most Ridiculous Black Metal Pics of all Time“ sind auch Satyricon vertreten. Sie kleiden sich in Schwarz, schmücken sich mit langen Nieten und Nägeln, tragen Corpse Paint. Als Accessoires dienen ein ausgestopfter Vogel und Hellebarden.

sind weder dem Black Metal zuzuordnen, noch scheint es einen anderen, thematischen Bezugspunkt zum Rest der Show zu geben. Die Models, deren Kleidung genauso wenig mit Black Metal gemein hat wie die Tänzer_innen, bewegen sich recht unauffällig über den Laufsteg (Satyricon 2011). In der Metal Szene sorgte dieser Auftritt von Satyricon für Verwirrung und wird immer wieder im Kontext seltsamer Ereignisse oder Erscheinungsformen des Black Metals erwähnt. In der Beschreibung zu einem Video mit dem Titel „10 Times Black Metal Went Mainstream“ ist etwa zu lesen: „One of the weirdest videos you’ll ever see on YouTube [sic!] is Satyricon playing a massive fashion show in Norway [...] [T]he black metal veterans took the stage on nationwide television, performing brutal music as models walked the runway. It looks like a fever dream, but it’s actually real life“ (Hartmann 2020). Auch wenn die Band mittlerweile nicht mehr zu der Sparte der härteren Vertreter des Black Metals gehört, so ist die Show, die sie bei ihren regulären Konzerten inszenieren, doch auf jeden Fall weniger mit dem Mainstream konform, als ihr Auftritt bei den Olympischen Spielen: Die Band trägt Schwarz, jedoch tendenziell eher Jeans, T-Shirts und Kutte, oder einfache schwarze Hemden. Dazu tragen einzelne Mitglieder Accessoires wie Patronengürtel und Ketten mit Pentagrammen oder umgedrehten Kreuzen – die Black Metal Ikonographie ist also durchaus präsent. Die Bühne ist auch bei dem hier beschriebenen Auftritt beim Summer Breeze Festival (2018), welches als Gegenbeispiel zu dem oben beschriebenen dienen soll, schlicht gehalten, lediglich ein großes Backdrop, gehalten in schwarz-weiß hängt hinter der Bühne. Das wohl auffälligste Element, auf welches für die landesweite Fernsehausstrahlung verzichtet wurde, ist das Corpse Paint. Zwar ist es nicht immer gleich expressiv, sondern manchmal nur in Ansätzen angedeutet, jedoch scheint es ein fixer Bestandteil der Bühnenpersona einiger Bandmitglieder zu sein (vgl. Satyricon 2018). Diese Anpassung der Band an den Mainstream – also etwa auch die Tatsache, dass die Band für einen Auftritt bei einem Mainstream Event in sozusagen ‚abgespeckter‘ Version auftritt, wird in der Szene kritisch beobachtet und auch fünf Jahre später noch thematisiert. Bereits in der Beschreibung des obigen Videos, das in der Sendung *Rockpalast* des WDR ausgestrahlt wurde, ist zu lesen: „Ursprünglich waren sie eine Black Metal-Insiderband, dann galten sie als Verräter des eigenen Genres. Heute sind die Norweger hauptsächlich eins: Kult“ (Satyricon 2018). Die zwiespältige Haltung gegenüber der Band zieht sich in der Berichterstattung über sie durch:

„Satyr’s [Sigur ‚Satyr‘ singer of the Band] comments and actions don’t make him particularly endearing. It’s difficult to get the Satyricon Fashion Show performance of 2011 out of one’s mind [...] For reasons like these (and others) Satyricon, and Satyr

especially, has been viewed as an outsider by the rest of the Norwegian black metal scene at large. His lack of accessibility and apparent desire to become a rock star doesn't fit with the rest of the black metal culture and this has been turning many off, especially in the Western part of Norway.“ (Podoshen 2017)

b. Gaahl: Gorgoroth, Schwarze Messen und *Instagram*

Satyricons reguläre Konzerte fallen insgesamt recht harmlos aus, jene der norwegischen Band Gorgoroth rund um Sänger Kristian Eivind Espedal, besser bekannt als Gaahl, sind dagegen wesentlich extremer.²⁹ Genauso wie Satyricon ist auch Gaahl ein Grenzgänger, allerdings bewegt er sich tendenziell in die entgegengesetzte Richtung wie Satyricon, also weg vom Mainstream. Obwohl Gaahl, sowie der Rest der Band, äußerst umstrittene Persönlichkeiten in der Szene sind, ist die Band dennoch erfolgreich. Zu fast legendärem Ruhm gelangte mitunter der Live-Mitschnitt ihrer ‚Black Mass‘. Das Konzert, das 2004 in Krakau stattfand und für eine DVD aufgezeichnet wurde, sorgte aufgrund der extremen Ikonographie, die auf der Bühne zu sehen war, für Schlagzeilen auch außerhalb der Metal Presse. Bereits das Intro der erst Jahre später veröffentlichten DVD, weist auf eine spezifische Zielgruppe, nämlich Extreme-, bzw. Black Metal Fans hin und sollte für andere vielleicht sogar abschreckend wirken: Man bekommt erste Eindrücke des gewaltigen Bühnenaufbaus, welcher aus Fackeln, echten gepfälten Schafsköpfen, Stacheldraht und satanistischer Symbolik besteht. Wenngleich diese Elemente – auch die Tierköpfe³⁰ – als Teil der Black Metal Ikonographie bekannt sind, so schafft es die Band dennoch, noch einen Schritt weiter zu gehen und die Massen zu schocken: Das zentrale Element des Bühnenaufbaus bilden nämlich nackte Männer und Frauen mit verhüllten Gesichtern, die an Holzkreuze gebunden sind. Durch den Schnitt der Aufnahmen wird schnell klar, dass es hier nicht um die Zurschaustellung der nackten Körper geht, sondern dass Kritik an der christlichen Religion geübt wird, der Fokus der Kamera liegt nämlich meist auf den gefesselten Armen und Beinen der Männer und Frauen. Die Mitglieder der Band tragen schwarze Kleidung, Leder, Patronen- und Nietengürtel, mit Nägeln versehene Armbänder und

²⁹ Die Band Gorgoroth gibt es nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form: Nachdem er 2005 zu drei Jahren Haft verurteilt wurde, wurde Roger Tiegs, a.k.a. Infernus, aus der Band geworfen. Zwischen Infernus, der eines der Gründungsmitglieder gewesen war, und den anderen beiden Gründern, Gaahl und King ov Hell (Tom Cato Visnes) entstand ein Copyright Streit um die ‚Marke‘ Gorgoroth, in welchem schließlich beschlossen wurde, ohne Infernus dürfe sich die Band nicht Gorgoroth nennen („Gorgoroth“). Gaahl verließ schließlich die Band, welche nun aus Infernus und anderen Musikern bestand. 2015 gründete Gaahl schließlich die Band Gaahls Wyrd („Gaahls Wyrd“).

³⁰ Immerhin gibt es selbst bei der Black Metal Barbie gepfälte Schafsköpfe (vgl. dazu White 2017).

um den Hals, Ketten mit umgedrehten Kruzifixen. Alle Mitglieder der Band tragen außerdem Corpse Paint. Die Bühnenbeleuchtung ist größtenteils in Rottönen gehalten, was die brutale Atmosphäre intensiviert. Im Gegensatz zu dem oben beschriebenen Satyricon auftritt, bei welchem der Sänger Satyr sich relativ frei über die Bühne bewegt, und die Tänzer_innen und Models zusätzliche Dynamik erzeugen, herrscht bei Gorgoroths schwarzer Messe weitgehend Stasis: Gelegentliches Headbanging ist die einzige einigermaßen energetische Bewegungsform, die auf der Bühne zu sehen ist (Gorgoroth 2013).

Da das Konzert in einem Studio des staatlichen Fernsehens in Polen aufgezeichnet wurde, hatte es für die Band ein Nachspiel. Durch die Live-Übertragung im polnischen Fernsehen („Gorgoroth: Polish Authorities Drop Investigation“) wurden auch andere Medien auf die Band aufmerksam. Folge des öffentlichen Interesses war mitunter, dass die Band wegen Beleidigung der Religion angeklagt wurde, was in Polen mit bis zu zwei Jahren Haft bestraft werden kann, und dass wegen Tierquälerei gegen sie ermittelt wurde (Hartmann 2011, 3). Der damalige Direktor des Senders behauptet in einem Interview, die Band habe die Bühne hinter verschlossenen Türen ausgestattet; Als er die Bühne sah, habe er das Konzert unterbrechen wollen, da so etwas besonders in der Stadt des Papstes nicht ins Fernsehen gehöre. Allerdings habe er sich aus Angst vor verärgerten Fans gegen eine Unterbrechung entschieden. Verängstigte Mitarbeiter des Senders hätten die Geschehnisse schließlich der Polizei gemeldet (Tisdall 2004). Erst zwei Jahre später wurden die Ermittlungen gegen die Band eingestellt, nicht jedoch die gegen den Produzenten der Fernsehshow („Gorgoroth: Polish Authorities Drop Investigation“). Die Metal-Presse äußert sich wenig überrascht und schon gar nicht schockiert zur Darbietung der Band oder zu den Reaktionen der Behörden, zumal die Mitglieder von Gorgoroth, und vor allem Gaahl, für weit schlimmere Vergehen in der Szene bekannt sind. Zum Zeitpunkt der DVD-Veröffentlichung im Jahr 2008, also vier Jahre nachdem das Konzert aufgezeichnet wurde, lässt man die Geschehnisse rund um die Schwarze Messe noch einmal Revue passieren. Wenngleich die musikalische Darbietung meist positiv bewertet wird, so teilt sich die Meinung der Kritiker_innen über die gewählte Ästhetik:

„Zu sehen gibt es 55 Minuten GORGOROTH in Bestform, zudem mit einer der kitschigsten Bühnendekos aller Zeiten: drei Dutzend aufgespießte Schafsköpfe, Stacheldraht am Bühnenrand, blutrotes Licht, und dazu vier riesige Holzkreuze, an denen tatsächlich lebendige Menschen mit Säcken über den Köpfen (!) hängen. Das kommt der landläufigen (und päpstlichen) Vorstellung einer rituellen schwarzen Messe

schon ziemlich nahe, auch wenn ich mir ob dieser erbarmungslosen Klischeereiterei ein Schmunzeln nicht verkneifen kann.“ (Florian 2008)

Trotz der Einordnung der Dekoration als ‚kitschig‘ – was dem Empfinden des Mainstreams diametral gegenüber steht – untergräbt der Autor die Integrität der Band keineswegs; im Absatz, der auf das obige Zitat folgt, wird vor allem die Setlist und die Attitüde der Bühne, welche ohne großartige Interaktion mit dem Publikum auskommt, mit einem „So muss Black Metal sein“ (ibid.) kommentiert. Sowohl die fehlende Kommunikation mit dem Publikum (auf Applaus wird genauso wenig reagiert wie auf Sprechgesänge), als auch auf die „55 Minuten völlige Apathie“ (ibid.) des Sängers Gaahl, wird als Konvention des Black Metals akzeptiert und applaudiert³¹, was in vielen anderen Genres undenkbar wäre. Ein Konsens innerhalb der Szene scheint zu sein, dass die Aufregung rund um das Konzert unangebracht sei, da weder die Vorwürfe der Tierquälerei (die Schafsköpfe wurden in einer Metzgerei gekauft), noch die Aufregung über die Nacktheit (schließlich sei diese in den Medien mittlerweile quasi omnipräsent), begründet wären (Hofmann).

Da der Vorfall mittlerweile gut 15 Jahre zurückliegt, ist es leider kein leichtes Unterfangen, noch zeitgenössische Berichte aus der Mainstream Presse ausfindig zu machen – jene Berichte, die noch auffindbar sind, sind größtenteils auf Polnisch oder Norwegisch verfasst. Da die zitierten Artikel aus Szenemagazinen sich jedoch wiederholt auf medialen Aufruhr beziehen, kann man davon ausgehen, dass die Black Mass durchaus auch im Mainstream thematisiert wurde. In einigen Artikeln von Mainstream Medien, in welchen über die Band Gorgoroth im Allgemeinen berichtet wird, wird höchstens in Ansätzen und mit Andeutungen auf das infame Konzert Bezug genommen. Dennoch lässt sich aus solchen Artikeln konstruieren, welches Bild dem Mainstream vermittelt wurde, und dieses unterscheidet sich maßgeblich von dem aus der (Black) Metal Szene: Wenn sich hier niemand überrascht, schockiert oder gar empört zeigt, so präsentiert der Mainstream die Band als Vertreter des Anderen, Verurteilenswerten und Abscheulichen. Der Berliner Kurier berichtet etwa 2011 im Zuge eines bevorstehenden Konzerts über die Band und stellt sie den Leser_innen mit folgenden Worten vor:

„Die Ekel-Rocker glauben an Satan, sie pöbeln gegen Christen, halten sich für Übermenschen. Der Gitarrist der norwegischen Black-Metal-Band Gorgoroth ist wegen unerlaubten Waffenbesitzes vorbestraft, zwei Ex-Mitglieder zündeten Kirchen an. Diese

³¹ Vgl. hierzu auch Dumittan 2008.

Teufels-Jünger und andere Satanisten-Bands dürfen jetzt trotzdem im Kult-Club SO 36 in Kreuzberg auftreten. Ausgerechnet zu Allerheiligen!“ (MOW 2011)

In diesem Artikel werden Fakten mit Unwahrheiten vermischt, vermutlich aus einer Mischung aus Sensationsgier, der Angst vor dem Unbekannten und schlichtem Unwissen. Nicht vergessen werden darf außerdem, dass es sich hierbei auch um eine gängige Strategie der Boulevard Presse mit Subkulturen handelt, wie auf Seite 23 bereits beschrieben. Etwa dass die Band an Satan glaubt, ist eine Vereinfachung der Zusammenhänge. Wie bereits ausgeführt, besteht die im Black Metal verbreitete Form des Satanismus aus einer Ideologie, die das Anbeten einer personifizierten Gottheit ablehnt und sich vor allem in einer Ablehnung gegen solche Formen von Religion, besonders gegen das Christentum äußert. Dennoch ist die Teufelsanbetung eine Trope, welche im Mainstream untrennbar mit dem Black Metal verbunden zu sein scheint. Der Artikel verfolgt ein klares Ziel: „Wer soll da verstehen, dass solche Leute jetzt vor Berliner Teenagern spielen dürfen?“ fragt der Autor/die Autorin³² nur einen Absatz weiter unten. Für jene, deren religiöse Gefühle von der norwegische Band nicht verletzt werden, bietet der Artikel noch alternative Gründe, sich vor ihr zu fürchten: Neben den Vergewaltigungsvorwürfen, die gegen den Gitarristen erhoben wurden, wird auch die angebliche Zugehörigkeit der Band zur norwegischen Neonazi-Szene angesprochen. Wenngleich außer Frage steht, dass Menschen mit rassistischen, frauen- oder menschenfeindlichen Tendenzen keine Bühne geboten werden darf, so scheint dieser Artikel doch eine ganz bestimmte Agenda zu verfolgen, welche durch Angstmacherei erfüllt werden soll. Nicht zuletzt sollte man sich an dieser Stelle auch die Frage stellen, inwieweit Autor und Werk getrennt werden können und sollen, besonders aber bleibt zu berücksichtigen, dass die Dynamiken im Black Metal sich grundlegend von jenen des Mainstreams unterscheiden und das Verhältnis der Subkultur zu Religion und zu Politik ein kompliziertes ist, mit welchem man sich eingehend befassen muss, um es nachvollziehen zu können. Besonders irritierend an diesem Beitrag ist nicht zuletzt die Frage des Autors/der Autorin, warum man eine solche Band in einem Club, der für die Alternative Szene Kult sei, auftreten lassen solle (MOW 2011). Durch diese Frage, wird der ‚alternativen Szene‘ zwar ein Raum zugestanden, gleichzeitig wird ihr jedoch das Recht, eigenständig und unabhängig darüber zu bestimmen, abgesprochen.

Neben dem Konzert in Krakau, das vor allem im Mainstream, nicht aber in der Subkultur für Aufregung sorgte, gibt es noch andere Gründe, aus welchen Gaahls Person äußerst umstritten ist. Seine Vergangenheit ist dabei genauso Teil der Debatte, wie seine gegenwärtigen

³² Leider lässt sich nicht feststellen, wer oder welche Institution hinter dem Kürzel ‚MOW‘ steht.

Unternehmungen: 2002 wurde Gaahl für das Foltern eines Mannes zu einem Jahr Haft verurteilt. Nur zwei Jahre später wurde er erneut wegen Folter eines Mannes zu 14 Monaten Haft verurteilt. Gaahl rechtfertigt sein Verhalten damit, dass er in Notwehr gehandelt habe: „I was the one that was attacked, but they think I punished him too hard. As I always say, when people cross my line ... then I will be the one to decide what their punishment will be“ (Gaahl zit. n. Hartmann 2011, 9). Nicht zuletzt aufgrund dieser Vorfälle werden Gaahl Titel wie „the most evil man alive“ (*Terrorizer Magazine* zit. n. Berglin 2011, 01:59) verliehen.

2011 veröffentlicht *Vice* einen Dokumentarfilm, der den Künstler in seiner Heimat besucht. Das Licht, in welchem er sich zu dieser Zeit präsentiert, unterscheidet sich grundlegend von seiner aktuellen Selbstinszenierung. Dennoch scheint er sich in dieser Rolle als das Mensch gewordene Böse durchaus wohl zu fühlen. In einigen Interviewsequenzen sieht man den Sänger, natürlich gekleidet in Schwarz und geschmückt mit Ketten, an welchen das ubiquitäre, umgedrehte Kreuz und verschiedene Runen hängen, in einem nur durch schummriges Kerzenlicht erhellten Raum. Die erste Aussage, die von ihm selbst zu hören ist, mit welcher er dem Publikum also quasi vorgestellt wird ist, dass alles was mit dem Christentum in Verbindung steht, zerstört werden müsse (05:39).

Seine Bandkollegen King ov Hell und Kvitrafn (bürgerlicher Name Einar Selvik) stellen fest, dass sie in erster Linie Angst und Schrecken schüren wollten, um so ihre Ideologie zu verbreiten und den Anstoß zu Veränderungen zu geben (07:00). In der Art und Weise, auf welche sich die Mitglieder der Band und allen voran Gaahl inszenieren, ist durchaus ein gewisser Hang zur Theatralik zu erkennen. Dass die Band außerdem großen Wert darauf legt, das über die Jahre konstruierte Image intakt zu halten, zeigt die Reaktion des ehemaligen Schlagzeugers auf die Frage, ob die Gerüchte rund um Gaahl der Wahrheit entsprächen. Er zögert sichtbar und wiegt seine Antwort scheinbar sorgfältig ab, bevor er mit „maybe some“ (10:10) antwortet. Die mediale Berichterstattung über die Band, scheint diese Taktik zu belohnen, Gorgoroth ist nämlich eine von wenigen – wenn nicht die letzte – Bands, über welche mit einer Mischung aus Sensationsgier und Angst berichtet wird, so wie es in den frühen Tagen des norwegischen Black Metal Gang und Gebe war (07:55). Gaahl, der im Zentrum des Dokumentarfilms steht, wird als ruhiger, überlegter Mann gezeigt, der vor allem durch seine Ehrlichkeit und Kompromisslosigkeit in Bezug auf seine Überzeugungen und seine Fixierung auf die persönliche Freiheit auffällt. Als der in der Szene weit verbreitete Satanismus thematisiert wird, betont er, dass er es als falsch empfinde, sich vor irgendeiner göttlichen Instanz zu beugen, da das Göttliche ausschließlich in einem selbst und in der Natur zu finden sei (13:40).

Der Film von *Vice* befasst sich nicht nur inhaltlich mit dem norwegischen Black Metal, sondern schafft es auch, das Thema auf einer Meta-Ebene aufzugreifen. Von Anfang an wird eine düstere und kalte Atmosphäre erzeugt, die jener, welche in der Subkultur durch die Musik erzeugt werden soll, entspricht: Zwischenschnitte von verlassenen, norwegischen Landschaften im Zwielight oder im Nebel, Wäldern bei Nacht und Aufnahmen von Baumkronen untermalen die finstere Thematik. Der Soundtrack greift nur selten auf Black Metal Musik zurück, sondern arbeitet in erster Linie mit atmosphärischer, alt nordisch/heidnisch wirkendem Gesang und Klängen (vgl. Berglin 2011).

Seit dem Entstehen dieses Dokumentarfilms hat sich Gaahl grundlegend verändert, was für neuen Diskussionsstoff in der Szene sorgt: Der zum Zeitpunkt der Dreharbeiten noch völlig isoliert lebende Gaahl, der nicht einmal einen Telefonanschluss besaß (vgl. Berglin 2011), hat nun sein eigenes *Instagram* Profil, auf welchem er unter dem Namen @kristianspedalart seine Vorliebe für guten Wein, seine neue Band Gaahls Wyrð, sowie sich selbst als Maler präsentiert (vgl. Espedal). Seine Bilder werden bereits im Dokumentarfilm von *Vice* thematisiert. Die wenigen Bilder, die im Film zu sehen sind, erzeugen eine düstere Stimmung, obwohl er mit einer breiten Farbpalette und ohne eindeutig satanistische Symbolik arbeitet. Gaahl sagt zu diesem Zeitpunkt noch, er habe die Bilder nur ein einziges Mal, 1993, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und wolle sie nicht verkaufen, weshalb er sie mit lächerlich hohen Preisen dotiert habe (Berglin 2011, 18:00). Auf Gaahls *Instagram* Profil sind neben Photos von sich selbst, oft in schwarz-weiß gehalten oder in Corpse Paint, auch Photos von ihm in gemütlicher Runde, mit anderen Persönlichkeiten aus der Musikindustrie, oder mit seinem Lebensgefährten zu sehen: Etwa zu der selben Zeit, als der *Vice* Film erschien, outete er sich als homosexuell und gab bekannt, dass er mit seinem damaligen Lebensgefährten in ein Modelabel investieren würde (Rosenberg 2008), was vor allem innerhalb der Szene heftig diskutiert wurde. Während sich natürlich einige Fans darüber empören³³, findet sein Outing doch vorwiegend Zuspruch, dass er getreu seiner eigenen, und der Black Metal Ideologie handeln und leben würde: „So Gaahl is gay. Being openly so is the tr00est [sic!], br00talest [sic!] and kvlttest [sic!], most black metal thing he could possibly do [...] I sincerely hope this serves to shake up the rampant homophobia in the metal community or at [least] causes a few people to stop and think“ (Neilstein 2008b). Obwohl die öffentliche Wahrnehmung eine andere sein mag, scheint Homophobie im Black Metal kaum verbreitet, so zumindest Gaahl: „I don’t think the metal community is that harsh on it. [...] [E]specially in the black metal community, people wouldn’t

³³ In der gesamten Metal Szene scheinen homophobe Tendenzen relativ weit verbreitet. Ein Umdenken findet erst seit einigen Jahren statt. Vgl. dazu Tom 2014; Doyle 2014.

care. Its just people create fictions. The world has its own ideas. But, within metal, I think the metal community is one of the most open communities there is“ (Gaahl 2019). Während sich Satyricon also scheinbar aus Gründen des Ruhms und des Profits dem Mainstream, bzw. der Mainstream-kompatiblen Sparte des (Extreme) Metal annähern und in diesem Prozess auch für die musikalische Untermalung einer Modenschau zuständig werden, scheint hinter Gaahls Kollaboration mit der Modebranche ein anderer Grund zu stecken. Laut eigenen Aussagen interessiert er sich zwar zunehmend für die Modebranche, will durch die Investition jedoch nur seinem ehemaligen Partner die Möglichkeit geben, sich selbst zu verwirklichen (Gaahl 2011). Obwohl auch diese Zusammenarbeit für einige überraschte Reaktionen aus der Presse sorgte, sind sie in Summe jedoch weit weniger negativ, als die Reaktionen, die Satyricons Auftritt folgten. Diese Diskrepanz in den Reaktionen belegt Kahn-Harris‘ Theorie zum Subkulturellen Kapital in der Extreme Metal Szene (Kapitel 5d), laut welcher das Streben nach Profit verurteilt, wird. Geht es jedoch darum, sich von der Masse abzuheben und/oder sich selbst zu verwirklichen, beziehungsweise neue Künstler_innen zu unterstützen, wird dies von der Szene tendenziell eher akzeptiert.

9. Beispiel IV: Black Metal als Mainstream Produkt

Fasst man die bisherigen Beobachtungen zusammen, so gelangt man zu dem Ergebnis, dass die Kenntnisse des Mainstreams von Black Metal sich auf Oberflächlichkeiten beschränken. Die Ästhetik ist zwar bekannt und wird teilweise auch in den Mainstream integriert, allerdings ohne sich dabei eingehender mit der Ideologie hinter den verschiedenen Symbolen oder mit der Geschichte der Subkultur zu befassen. Für die Black Metal Szene ist im Gegensatz dazu detailliertes Wissen über das Genre und eine tiefgehende Auseinandersetzung mit der Ideologie dahinter elementar, da sich die Mitglieder damit identifizieren und sich darüber als Teil einer Elite profilieren. Doch was geschieht, wenn eine für ein Mainstream Publikum ausgelegte Produktion versucht, sich eingehend mit Geschichte und Ideologie des Genres auseinanderzusetzen, und sein Publikum auch damit zu konfrontieren? Der Film *Lords of Chaos* stellt genau diesen Versuch dar.

a. *Lord of Chaos*

Der Film des schwedischen Regisseurs Jonas Åkerlund, der in Zusammenarbeit mit *Vice* entstand, behandelt die frühen Jahre des norwegischen Black Metals. Dabei liegt der Fokus auf Euronymous, dem Gründer der Band Mayhem, seiner Beziehung zu Varg Vikernes und den Ereignissen rund um den sogenannten ‚Black Circle‘.³⁴ Auf der offiziellen Homepage zum Film, wird er wie folgt zusammengefasst: „A teenager’s quest to launch Norwegian Black Metal in Oslo in the early 1990s results in a very violent outcome“ („Synopsis“). Der Film basiert auf dem gleichnamigen Buch von Michael Moynihan und Didrik Söderlind. Dass das Buch selbst in der Szene umstritten ist, stellt nur eines von vielen Kritikpunkten, die am Film gefunden werden können, dar.³⁵

Bevor Åkerlund seine Karriere als Regisseur startete, war er in den 1980ern für ein Jahr Schlagzeuger der schwedischen Proto-Black Metal Band Bathory (Bennett 2016) und später konnte er sich als Regisseur für Musikvideos aus verschiedensten Genres profilieren. Der Fakt,

³⁴ Bei dem Black Circle handelt es sich laut Bård Guldvik Eithun (besser bekannt als Faust, Schlagzeuger der Band Emporer) um jene Musiker und Black Metal Fans, die sich häufig in Euronymous’ Plattenladen Helvete aufhielten. Es gab, so Faust, weder dezidierte Mitglieder noch organisierte Treffen des Black Circle (vgl. Moynihan und Söderlind 2003, 68).

³⁵ Vgl. „Mayhem Reacts to *Lords of Chaos* Movie“, 06:45; Vikernes 2019a.

dass er selbst in einer Black Metal Band gespielt und die frühen Tage des Genres miterlebte, wird immer wieder hervorgehoben, um dem Film dadurch Authentizität zu verleihen (vgl. Lowe 2018; Nicholson 2018; Grow 2019). Trotz seines nur kurzen Gastspiels in der Szene sieht er das präsentierte Material als seine Geschichte, die er besser kenne, als alle anderen (Åkerlund 2019).

Doch schon eine Einblendung zu Beginn des Films, „Based on truth... Lies... and what actually happened“ (*Lords of Chaos*, 0:01:20), macht klar, dass es dem Regisseur nicht so sehr um das Erzählen einer wahren Geschichte, als vielmehr um das Erzählen *einer* Geschichte geht. Trotz dieser einführenden Relativierung des tatsächlichen Wahrheitsgehalts, arbeitet er mit zahlreichen Elementen, die dem/r Zuschauer_in suggerieren sollen, sie würden wahre Geschehnisse bezeugen: Die ersten Bilder zeigen Videomaterial aus dem Norwegen der späten 1980er Jahre, die von der Stimme der Hauptfigur Øystein ‚Euronymous‘ Aarseth (gespielt von Rory Culkin) eingeordnet werden (0:01:30). Neben solchen Videoaufnahmen, die im Film immer wieder auftauchen – später vor allem in Form von Ausschnitten von scheinbar originalen Fernsehnachrichten – sind Szenen, welche um reale Photos der Band arrangiert werden, ein zentrales Element der Bildsprache des Regisseurs. Ausgewählt werden natürlich vor allem visuell ansprechende Bilder der Band, welche beinahe schon ikonisch für den True Norwegian Black Metal stehen. Der Film wird zwar als Biografie, Drama und Horror (IMDb) eingeordnet, doch er hat auch komische, beinahe Slapstick-hafte Momente. Dieser Humor, der, so Åkerlund, die ansonsten überhand zu nehmen drohende, düstere Stimmung des Filmes auflockern soll (Åkerlund 2019), zieht sich durch den gesamten Film und schwappt immer wieder ins Lächerliche über und wirft den Zuschauer/die Zuschauerin somit aus dem Film.

Der erste größere Handlungsstrang, der eingeführt wird, ist die Geschichte von Per Yingve Olin, genannt Dead (gespielt von Jack Kilmer), der bis zu seinem Selbstmord der Sänger der Band war. Nachdem Euronymous den Schweden in die Band holt, ziehen die Beiden in ein abgelegenes Haus. Deads Depression wird immer wieder thematisiert und Euronymous schlägt ihm vor, dem Leiden durch eine Kugel in den Kopf ein Ende zu setzen. In einem dramatischen Höhepunkt kurz darauf, bittet Dead Euronymous, ihn umzubringen und kurz scheint Euronymous den Wunsch seines Bandkollegen auch zu erfüllen. Die dramatische Spannung hält allerdings nicht lange, nur kurz darauf wechselt die sie komplett, als im Haus eine Party stattfindet. Diese Party wird unter anderem auch dazu genutzt, Deads Bedeutung für das Genre zu bekräftigen und das legendäre ikonische Corpse Paint zum ersten Mal zu präsentieren. Auch hier setzt der Regisseur wieder Material ein, das originalen Aufnahmen nachgestellt zu sein scheint. Durch den hektischen Schnitt, den ständigen Wechsel zwischen Schwarz-Weiß und

Farbaufnahmen und die vielen nackten Brüste und Hinterteile, wirkt die Szene nicht wie aus einem Drama/Horrorfilm, sondern eher wie aus einer Partykomödie. Neben der Gelegenheit, junge, nackte Körper zu inszenieren (Sex Sells!), nutzt der Regisseur die Szene auch, um zwei weitere, zentrale Figuren in den Film einzuführen, nämlich Ann-Marit (gespielt von Sky Ferreira) – das spätere Liebesinteresse von Euronymous – und Varg Vikernes (Emory Cohen). Die Beiden treten direkt nacheinander auf, Vikernes zu diesem Zeitpunkt allerdings noch lediglich als ‚Komparse‘. Problematisch daran ist, dass die Figur von Ann-Marit völlig fiktiv ist, Vikernes jedoch nicht; Einmal mehr lässt der Regisseur Fakt und Fiktion nahtlos ineinander bluten. Wenn es noch einfach nachzuvollziehen ist, dass der Regisseur eine Romanze in den Film miteinbaut – es handelt sich trotz der ungewohnten Thematik schlussendlich um eine Hollywood-Produktion, die als solche zwangsläufig bestimmten Konventionen folgen muss – so ist die direkte Reihung dieser beiden Figuren eine seltsame Entscheidung.

Nach einem Mayhem Konzert, das überaus blutig inszeniert wird – die Bühne ist mit gepfählten Schweineköpfen geschmückt und Sänger Dead schneidet sich mit einer zerbrochenen Flasche die Arme auf (0:15:50) – wird Varg Vikernes in die Handlung eingeführt. Er heißt zu diesem Zeitpunkt noch Kristian und wird als dicklicher Tollpatsch, der Euronymous um jeden Preis beeindrucken will, inszeniert. Doch da der Film anscheinend seine Zuschauer_innen nicht mit einem weiteren Handlungsstrang überfordern will, wird die Beziehung zwischen Vikernes und Euronymous bis nach Deads Tod vorübergehend beiseitegelegt. Der Selbstmord von Dead wird bis ins blutrünstige Detail nachgestellt – auch wieder nach OriginalPhotos, welche Euronymous machte, als er die Leiche seines Bandkollegen und Mitbewohners auffindet.

Nach Deads Selbstmord ist es für Euronymous an der Zeit, seine Zelte abubrechen. Er tauscht Einöde gegen Stadt und eröffnet in Oslo den Plattenladen Helvete, der zum Hot Spot der jungen Black Metal Szene wird. Die Beziehung zwischen Vikernes, der inzwischen seinen Namen in Varg geändert hatte, und Euronymous rückt nun in den Fokus der Erzählung. Euronymous, der neben den Plattenladen auch sein eigenes Label gegründet, erkennt Vikernes‘, der sich selbst auch Count Grishnackh nennt, Talent und produziert die erste Platte der Ein-Mann Band Burzum. Vikernes wiederum zeigt sich von Euronymous‘ Weltansicht und Christenhass beeindruckt und will Euronymous‘ Worten Taten folgen lassen, weshalb er beginnt, Kirchen niederzubrennen. Der eingangs noch unbeholfene Vikernes wird nun immer mehr zum böartigen Ego manen und daran will der Regisseur auch keine Zweifel lassen, so tätigt Vikernes immer wieder menschenverachtende Aussagen und behandelt die zahlreichen Frauen, mit welchen er schläft, despektierlich.

Eine weitere, auffällige Inkonsistenz des Films betrifft die Sprache der Nachrichtensprecher_innen: Während diese bisher immer auf Norwegisch gesprochen hatten, wird ab dem Moment, in welchem die Geschehnisse rund um den Black Circle vermehrt thematisiert werden, in den Nachrichten hauptsächlich Englisch gesprochen. Ebenso wie der seltsame Humor, der immer wieder aufblitzt, zerstört auch dieser Sprachwechsel die Illusion des Films.

Ebenso wirkt die Darstellung von Euronymous holprig und inkonsistent. Sie schwankt zwischen der eines Egomane, der sich als Drahtzieher hinter den Ereignissen gibt und die mediale Aufmerksamkeit, welche aus ihnen resultiert, für Promotionszwecke seiner Band nutzen will und der, der einzigen reflektierten Person im Film, die innehält und sich der Konsequenzen sowie der Ernsthaftigkeit der Verbrechen des Black Circle bewusst ist. Auch seine Beziehung zu Dead schwankt zwischen diesen zwei Extremen, so nutzt er zum einen die Photos, welche er von der Leiche geschossen hat, als Cover für das Mayhem Album *Dawn of the Black Hearts* und verteilt angebliche Teile von Deads Schädelknochen an die Mitglieder des Black Circle und zum Anderen entwickelt er ein Posttraumatisches Stresssyndrom, das sich durch Backflashes und Visionen äußert. Diese Backflashes gehören tatsächlich zu den wenigen Momenten, in welchen der Film mit einer direkt am Black Metal inspirierten Bildsprache arbeitet, so werden in ihnen zahlreiche Tropen aus der Szene verwendet, wie etwa schwarz-weiße Aufnahmen von kargen Wäldern, schnelle Pans und hektische Bewegungen, Kreuze, Feuer, Blut, Schweineköpfe – in diesen Szenen werden alle gängigen Klischees abgegriffen. Sofern es bis dahin noch nicht allen Zuschauer_innen klar war, wird zum Ende des Films noch einmal verdeutlicht, wer der (Anti-)Held des Films, und wer sein Gegenspieler sein soll: Vikernes nutzt weiterhin Frauen aus und behandelt sie noch despektierlicher als zuvor („Time to leave now you fucking whore“; 1:30:30) und schmückt sein Zimmer mittlerweile mit Naziflaggen. Im Gegensatz dazu wirkt Euronymous geläutert – er will Abstand von der Szene nehmen, legt sein Pseudonym ab, schneidet seine Haare und möchte auch die Fehde mit Vikernes beenden. In einem letzten Flashback schließt er schlussendlich auch noch Frieden mit dem, was mit Dead passiert ist.

Der Höhepunkt des Films ist Vikernes' Mord an Euronymous. Auch dieser wird, wie alle bisherigen Gewalt-Szenen, äußerst brutal und blutig inszeniert. Doch dieses Mal kontrapunktiert der Regisseur die Gewalt mit ‚Humor‘³⁶ und lässt Vikernes, als er Euronymous

³⁶ Obwohl diese Szene nicht per se lustig ist, ist es schwierig, ein anderes Wort als ‚Humor‘ für das Gezeigte zu finden. Vielleicht war es ein letzter Versuch des Regisseurs, die düstere Stimmung aufzulockern, vielleicht sollte es auch nur noch einmal Vikernes' Kältherzigkeit unterstreichen.

bereits schwer verletzt hat, innehalten, um sich eine Schokoladenmilch zu machen. Erst, als die Milch schokoladig genug ist, beendet er, was er zuvor begonnen hatte.

Der Film endet mit Ausschnitten von internationalen Nachrichtensendungen, die über den Mord und über den aufgeflamnten Satanismus in Norwegen berichten. Die Gesichter betroffener Bandkollegen, der trauernden Freundin und der trauernden Schwester werden von sentimentaler Musik begleitet. Doch Euronymous meldet sich noch einmal aus dem Off, um die Trauer zu unterbrechen:

„Stop this sentimental shit, stop! There’s nothing sad about my death, or my life, I’m Euronymous, founder of Mayhem, the most infamous black metal band in the world. I had my own record store. I had my own record label. I created a whole new musical genre: True Norwegian Black Metal! And I created Mayhem, what the fuck have you done lately? Poser.“ (1:51:25).

Alles in Allem wirkt der Film seltsam und unüberlegt. Da neben dem Regisseur eigentlich auch das beteiligte Lifestyle Magazin *Vice* mit der Black Metal Szene vertraut ist (neben dem oben beschriebenen Dokumentarfilm *True Norwegian Death Metal* berichten sie auch in anderen Videos auf *YouTube* und in ihrem Online Magazin immer wieder über die Szene), ist das verwunderlich. Die Ästhetik des Films allerdings – HD-Aufnahmen von Landschaften und immer wieder beeindruckende Inszenierungen des Corpse Paint und der Kirchenbrände – passt sowohl zu *Vice*, als auch zu Åkerlund, der neben Musikvideos für Metallica (siehe weiter unten) auch Videos für Rammstein, Madonna, Taylor Swift sowie zahlreiche andere Künstler_innen produzierte und Werbung für Firmen wie Cadillac, Hugo Boss oder Adidas machte (vgl. Åkerlund „Commercials“; Åkerlund „Music Videos“).

b. Black Metal goes Hollywood: Åkerlund und Vice

Eine besondere Rolle bei Produktion und Vermarktung des Films nimmt *Vice* ein. Seit Jahren widmet sie sich das Magazin immer wieder dem Black Metal und berichtet auch über Randerscheinungen desselben³⁷, sollte also nicht nur mit der Musik und dem Stil der Szene, sondern auch mit der Ideologie dahinter bekannt sein.

³⁷ Vgl. z.B. „Black Metal’s Unexplored Fringes“: Der erste Teil einer Serie, welche sich mit Randerscheinungen des Black Metals befasst, Ein-Mann-Bands, die relativ abgeschieden von der Gesellschaft Black Metal produzieren und leben.

Da für *Vice*, als direkt beteiligtes Medium, jedoch ihr eigenes, finanzielles Interesse im Vordergrund steht, wird der Film vom Magazin natürlich bereits im Vorfeld entsprechend beworben. Dennoch entsteht der Eindruck, dass ein gewisses Bedürfnis besteht, die stellenweise faktischen Ungenauigkeiten zu rechtfertigen, so schreibt Grayson Haver Currin in der Einleitung zu einem Interview mit dem Regisseur etwa: „Jonas Åkerlund hatte nie vor [...] einen Film für Szene-Jünger und Fanboys zu machen“ (Åkerlund 2019), nennt den Film jedoch gleichzeitig ein „liebevolles und gleichzeitig verstörendes Fan-Fiction-Tribute an die Black-Metal-Szene Norwegens“ (ibid.). Gleich wenig, wie sich der Regisseur für ein Genre entscheiden zu können scheint, scheint sich *Vice* für eine Zielgruppe, an welche der Film vermarktet werden soll, entscheiden zu können und so wird durch Relativierungen immer wieder versucht auf der einen Seite den Mainstream anzusprechen und gleichzeitig die Black Metal Szene zu besänftigen. Currin gibt im Vorwort zu seinem Interview mit dem Regisseur etwa zu, dass der Film „stellenweise reißerisch“ (ibid.) wirkt, schiebt dem aber sogleich nach, dass es dem Regisseur gelinge, die Figuren menschlich wirken zu lassen und das „nicht zuletzt auch dank eines [frei erfundenen! Anmerkung der Autorin] verworrenen Liebesgeflechts“ (ibid.). Solche Aussagen wirken unreflektiert und zeigen, dass die Geschichte meist relativ undifferenziert wahrgenommen wird: Natürlich sind die kriminellen Taten, die die Mitglieder des Black Circle begingen, nicht rechtfertigbar und entsprechend ist es wichtig von einer Darstellung, welche die Geschehnisse oder die Täter glorifizieren könnten, Abstand zu nehmen. Allerdings werden hier Zusammenhänge übermäßig vereinfacht dargestellt, wenn die Taten mit purem Zerstörungswillen und jugendlichem Übermut erklärt werden. Beispielsweise steckt hinter dem Mord an Euronymous wahrscheinlich mehr, als der Film glauben machen will, zieht man etwa in Betracht, dass Jørn Stubberud a.k.a. Necrobutcher (ein weiteres Gründungsmitglied der Band Mayhem) selbst, so behauptet er zumindest, geplant habe, Euronymous umzubringen (Revolver Staff 2019).

Im Interview mit *Vice* behauptet Åkerlund des Weiteren, dass die Figur der Ann-Marit auf einer realen Figur basiere. Seine Quellen seien alte Photos, auf welchen er immer wieder dasselbe Mädchen gesehen habe. Als er anfang nachzuforschen, konnte er zunächst niemanden ausfindig machen, der das Mädchen kenne und so habe er weiter geforscht, bis er jemanden (der Regisseur nennt hier keine direkte Quelle) kennenlernte, „der drei Wochen vor dessen Ermordung mit Euronymous zusammengelebt hatte. Der hat mir erzählt, dass Euronymous zu der Zeit eine Freundin hatte“ (Åkerlund 2019). Dafür, dass diese Frau in den Augen des Regisseurs eine so zentrale Rolle in der Geschichte einnimmt, „[s]ie ist einer der Gründe, warum sich Euronymous am Ende des Films in einer Art Aufbruch befindet“ (ibid.), wirkt seine Quellenlage relativ dünn.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Regisseur die komplexe Geschichte rund um Mayhem, Euronymous, Varg und Dead auf ihre spektakulärsten Elemente reduziert, um somit die Schaulust des Publikums zu befriedigen, ohne dass es sich auf einer tieferen, menschlichen Ebene damit auseinandersetzen muss, bzw. ohne Figuren zu erschaffen, mit welchen es sich gegebenenfalls identifizieren könnte.³⁸ Die Figuren werden auf eindimensionale Stereotypen reduziert. Das resultiert auch darin, dass weder auf die Beweggründe der einzelnen Figuren noch auf die Ideale der Gruppe/Szene eingegangen wird, da dies unter Umständen den Eindruck vermitteln könnte, man wolle die Geschehnisse rechtfertigen oder erklären. Auch wenn der Regisseur, der ja auch selbst Teil dieser Szene war, bekräftigt: „I’ve been trying to treat it with respect as much as I can, especially because people have lost their family members“ (Åkerlund zit. n. Grow 2019), so bleibt von diesem Vorsatz im Endprodukt nicht viel spürbar, denn keine der Personen – außer vielleicht die erfundene Ann-Merit – wird in einem besonders guten Licht dargestellt.

c. Metallica – „ManUNkind“

Für Publicity sorgte, neben den üblichen Werbestrategien, die Thrash Metal Band Metallica. Mit dem Release ihres ersten Studioalbums seit acht Jahren (Bennett 2016), das von Metal-Fans weltweit gespannt erwartet wurde, war der Band ein entsprechendes Maß an Aufmerksamkeit gewiss. Die Band ist über die Grenzen der Metal-Szene hinaus bekannt und spricht somit eine ähnliche Schnittmenge aus Mainstream und Metal-Fans an, wie es offensichtlich auch *Lords of Chaos* versucht.

Zum Release des Albums *Hardwired ... to Self-Destruct* ging die Band ungewohnte Wege und veröffentlichte innerhalb von zwei Tagen Musikvideos zu jedem einzelnen Song auf dem Album. Eines davon sollte von Åkerlund, mit dem die Band bereits in der Vergangenheit gearbeitet hatte, produziert werden. Da dieser zu dem Zeitpunkt jedoch noch an *Lords of Chaos* arbeitete, wurde der Entschluss gefasst, die Gelegenheit zu nutzen und ein Video mit den Hauptdarstellern des Films zu drehen. Spezifisch ausgewählt wurde dafür die Konzertszene aus dem Film und so performten die Schauspieler im gleichen Setting den Metallica Song „ManUNkind“ (Bennett 2016). Die spektakuläreren Elemente aus dem Film, wie etwa die gepfählten Schweineköpfe, die als Bühnendekoration fungierten und natürlich auch die

³⁸ Vgl. hierzu auch Grow 2019: Er beurteilt den Film ähnlich: „The inherent problem with *Lords of Chaos* is there’s no real ‘Hollywood’ way of telling the band’s story. Some of the band members were murderers, some were arsonists, some claimed to be cannibals – it’s shocking, yes, but there’s so much more to it than sensationalism“.

Selbstverletzung des Sängers, finden als visuelle Trigger auch ins Metallica Video (vgl. Metallica 2016). Wenngleich das bestimmt eine effektive Werbestrategie sowohl für den Film, als auch für Metallica war, so zeigt es gleichzeitig, dass es dem Regisseur mehr um kommerziellen Erfolg, als um einen respektvollen Umgang mit der Geschichte geht, denn „Mayhem really didn’t like Metallica IRL/ You can bet Dead and Euronymous are likely turning in their cold, cold graves“ (Bennett 2019).

d. Kritische Stimmen: Insider

Der Film wurde bereits vor dessen Erscheinen in der Szene heftig diskutiert. Vor allem direkt Beteiligte, wie etwa Necrobutcher, äußerten sich tendenziell negativ zum Vorhaben des schwedischen Regisseurs. Man scheint sich zum einen darüber einig zu sein, dass eine Hollywood Produktion den Geschehnissen nicht gerecht werden kann und zum anderen steht man den Outsidern, die die Geschichte des Genres, welchem man sein Leben verschrieben hat, vermarkten wollen, skeptisch bis feindselig gegenüber.

Als der Film schließlich erscheint, melden sich viele Mitglieder der Szene, sowie Szenekenner_innen überwiegend kritisch zu Wort. Ein oft aufgegriffener Kritikpunkt ist, dass der Film, obwohl er das Entstehen eines Extreme Metal Genres behandelt, sich kaum der Musik widmet (Müller und Sauermann 2019; Grow 2019). Ebenfalls wiederholt angesprochen wird die Besetzung: Obwohl der Film in Norwegen spielt und die Figuren, bis auf wenige Ausnahmen, aus Skandinavien stammen, werden die Hauptrollen ausnahmslos mit US-amerikanischen Schauspieler_innen besetzt (Grow 2019). Ein norwegischer Akzent hätte vielleicht zu einer stimmigen Illusion beitragen können, doch auch darauf wird verzichtet.

Während vor allem die Szenen, welche um die realen Fotografien und Videoaufnahmen konstruiert wurden, die Detailverliebtheit in Maske und Kostüm, die authentische Kulisse und die allgemeine Ästhetik des Films immer wieder gelobt werden (vgl. dazu Grow 2019; Ruskell 2019), ist der inkonsistente Eindruck, den der Film hinterlässt, Grund für Kritik. Als Zuschauer_in bleibt man verunsichert und kann nicht mit Bestimmtheit feststellen, welche Message der Film schlussendlich vermitteln will: Sollen die involvierten Personen als übermütige Jugendliche, ‚die es nicht besser wissen‘ verstanden werden, oder als Egomanen, die ohne Rücksicht auf ihre Umwelt handeln? Werden die Taten als Auswüchse Jugendlichen Dummsinns beschrieben, als schreckliche Verbrechen verurteilt, oder gar in einer Art Mythenbildung glorifiziert? Weder der Film noch der Regisseur können oder wollen diese

Fragen beantworten. Vielleicht, so kann man immer wieder zwischen den Zeilen der Kritiker_innen lesen, ist der Regisseur ganz einfach an seinem Vorhaben gescheitert: „Åkerlund attempts to make Hollywood heroes [Euronymous] and villains [Vikernes] out of real-life people, and it doesn't really work“ (Grow 2019).

Aus der Szene gibt es jedoch nicht nur negative Kritik. Einige Metal Fans wählen eine andere Herangehensweise und sehen so den Film eben nicht als Biopic bzw. als Verfilmung der Entstehungsgeschichte des norwegischen Black Metal, sondern als reinen Unterhaltungsfilm. Besonders auf dieser Ebene hat der Film durch die spannende Geschichte, die er erzählt und die gewählte, düstere Ästhetik bestimmt auch Potential. Wenn sich der Film ganz offensichtlich einige künstlerische Freiheiten in der Ausgestaltung des Materials nimmt, so ist das vielleicht doch auch manchmal zum Besten, berücksichtigt man das Buch, das als Vorlage dient:

„[W]ichtig ist die [...] Abweichung von der [...] ‚Propagandaschrift‘ *Lords of Chaos*, die der US-amerikanische Rechtsaußen Michael Moynihan gemeinsam mit dem norwegischen Journalisten Didrik Söderlind verfasst hat. [...] Moynihans politische Agenda wird in der Glorifizierung der Person Kristian ‚Varg‘ Vikernes deutlich, die Jonas Åkerlund im Film ins Gegenteil verkehrt.“ (Müller und Sauermann 2019)

e. Kritische Stimmen: Outsider

Das Image von Black Metal ist im Mainstream fest mit Satanismus (in der Form von Teufelsanbetung) verbunden und kann, so scheint es, nicht getrennt von ihm betrachtet werden. Das zeigt z.B. eine Filmbeschreibung, die sich an ein Mainstream-Publikum richtet: „Die norwegische Black-Metal Band Mayhem probt und feiert in einem schäbigen Landhaus und hält neben der Bühne satanistische Rituale ab“ („*Lords of Chaos*.“ *Falter.at*). „Satanistische Rituale“ gibt es im Film allerdings keine, selbst das Anzünden der Kirchen – worauf sich *Der Falter* hier vermutlich bezieht – wird nicht als Ritual inszeniert, sondern als vandalischer Akt, der als Mittel zur Steigerung der Aufmerksamkeit und des bösen Images genutzt wird. Der *Falter* ist in seiner Flapsigkeit jedoch nicht allein, eine andere, etwas längere Filmbeschreibung spricht ebenfalls von solchen Ritualen, „auf und neben der Bühne“ („*Lords of Chaos*“ *Filmstarts.de*). Diese Beschreibung lässt vermuten, dass nun neben Vandalismus auch Selbstverletzung als satanistisches Ritual eingestuft wird, wenn dabei gleichzeitig ein verkehrtes Kruzifix hochgehalten wird.

Die Aufwändigen Visuals, wie etwa das gut gemachten Corpse Paint und die Montagen rund um die OriginalPhotos und -videoaufnahmen von den Protagonisten, hat sich für Åkerlund wohl gelohnt, sind sie doch jene Aspekte des Films, die, neben der aufwändigen Inszenierung der Kirchenbrände, von den Mainstream Medien am meisten gelobt werden (vgl. Lowe 2018). Auch der Humor wird im Mainstream anders wahrgenommen, als von den Mitgliedern der Szene. Åkerlunds Strategie, die schwere Stimmung des Films damit zu durchbrechen, scheint zu fruchten (vgl. Nicholson 2018). Und ebenso wenig wie am Humor, stört sich die Mainstream-Presse an der oftmals problematischen Darstellung der Hauptcharaktere, sie werden, so wie vom Regisseur intendiert, als vermenschlicht und unbedrohlich wahrgenommen: „You’d think that’d make him [Euronymous] cool, but Åkerlund wisely doesn’t buy it. He shows us [...] his kid sister assuring that his at-home black hair-dye looks totally wicked“ (ibid.). Wenngleich es natürlich der Fall ist, dass diese Jugendlichen keineswegs so böse waren, wie sie sich zu geben versuchten, so entsteht doch der Eindruck, dass das Mainstream Publikum, welches so wenig Bezug zu dem ganzen Geschehen hat, beinahe beruhigt wird durch das Bild, das Åkerlund zeichnet. Aus den Protagonisten des Norwegian Black Metal, welche durch ihren offen nach Außen getragenen und zelebrierten Satanismus und die Gewaltbereitschaft durchaus das Potential hat, Angst und Schrecken zu verbreiten, werden ‚im Grunde eben doch harmlose Teenager‘.

Auf die eigentliche Thematik geht man in den Kritiken in Mainstream Magazinen nur oberflächlich ein. Das führt dann leider zu Aussagen wie „The kids in *Lords of Chaos* struggle for an excuse to revolt, and finally settle on the Church. How dare it brainwash people to be kind“ (ibid.). Wenn man dem ersten Teil noch zustimmen kann, dann wird das Narrativ durch diese Aussage doch in eine bestimmte Richtung gedrängt. Auch wenn die Kirchen aus reinem Zerstörungswillen angezündet wurden und die Mitglieder der Szene alles daransetzen, ihr böses Image aufzupolieren, dann sollte die Institution Kirche doch differenzierter wahrgenommen werden. Schon allein diese pauschale Gleichsetzung der Kirche mit Güte zeigt, wie konservativ Teile des Mainstreams immer noch sind.

Andere Kritiker_innen gehen glücklicherweise über Oberflächlichkeiten hinaus. Sie setzen sich mit dem Inhalt auf einer tieferen Ebene auseinander und stellen die Frage nach der Bedeutung der Inszenierung solcher Taten:

„Indem der Film Gewalt als sinnentleerten Schrei nach Anerkennung in einer Spirale jugendlichen Imponiergehaves inszeniert, übt er in seinem Referenzrahmen die größtmögliche Form der Kritik – er überführt das Satanische ins Profane. Doch bleibt

der Film den Menschen, die er porträtiert, sehr nah und schaut mit viel Zuneigung auf deren Geschichten. Gerade vor dem Hintergrund der rechtsradikalen Äußerungen und Taten Varg Vikernes‘ ist das aber irritierend. Man kann *Lords of Chaos* damit als tragisch-komisches Biopic sehen, dass ein Stück Musikgeschichte erzählt. Man kann sich aber auch fragen, ob man wirklich Figuren wie Varg Vikensen [sic!] ein Denkmal setzen kann – sei es auch ein kritisches.“ (Wiedegrün)

In diesem Auszug kann man einen Ansatz erkennen, der wie ein Vermittler zwischen Mainstream und Subkultur wirkt. Die Subjektivität, die in den meisten Kritiken (sowohl aus Szene als auch vom Mainstream) immer wieder überhandnimmt, weicht hier einer differenzierten Betrachtungsweise, die die richtigen und wichtigen Fragen stellt, die an anderer Stelle immer wieder ignoriert werden.

10. Schluss

In der Analyse der Kritiken fällt auf, dass die Meinungen von Mainstream und Insidern bezüglich bestimmter Facetten des Films voneinander abweichen und sich teilweise sogar diametral gegenüberstehen. Für den Mainstream, welchem die Geschichte des Black Metals wohl zu großen Teilen unbekannt ist und welcher sie entsprechend aus der Position eines unbeteiligten Zuschauers wahrnimmt, ist der Film unterhaltsam und die spannenden Visuals können überzeugen. Fans des Genres, die mit Personen und Taten vertraut sind, zeigen sich dagegen enttäuscht über Ungenauigkeiten, Unwahrheiten, und das fehlende Feingefühl im Umgang mit der Geschichte.

Ein Punkt, der ins Auge springt, ist wie unterschiedlich das Tempo des Films wahrgenommen und bewertet wird: Während die Kritik des *RollingStone* schreibt: „It’s not fun. It’s not sad. A lot of the time, it’s not even all that interesting. But the slow pace and dead space gives you time to think about what the story truly means“ (Grow 2019), ist in einer Kritik der *KinoZeit* zu lesen: „*Lords of Chaos* ist ein spannender Film, der von seinem guten Timing profitiert“ (Wiedergrün). Natürlich haben solche Kritiken viel mit persönlichem Geschmack zu tun, in ihnen kann man jedoch auch kulturbedingte Sehgewohnheiten erkennen und so könnte man diese Diskrepanz in der Wahrnehmung des Timings auf Genrekonventionen zurückführen: Da im Black Metal Schnelligkeit ein zentrales Element ist, ist man an ein gewisses Tempo gewohnt, wohingegen für den Mainstream diese Geschwindigkeit eine Hürde darstellt, welche es zu überwinden gilt.

Auch die Zahlen sprechen eine eindeutige Sprache: Der Film spielte nur 365.354 US-Dollar ein, davon 253.184 Dollar in den USA. Wenn man das in Bezug zu den Kosten der Produktion setzt – allein für Perücken wurden 21.000 US-Dollar ausgegeben (Bennett 2016) – ist die Bilanz ernüchternd. Des Weiteren sticht ins Auge, dass etwa zwei Drittel der gesamten Summe in den USA eingespielt wurden, wo sich, wie weiter oben bereits erwähnt, der Black Metal der 1990er Jahre niemals richtig durchsetzen konnte.

Der Film kann beinahe als exemplarisch für den Umgang des Mainstreams mit Subkulturen gesehen werden: Man zeigt sich fasziniert von der Ästhetik und gleichzeitig schreckt man vor einer intensiveren Auseinandersetzung mit den tatsächlichen Inhalten des Genres zurück. So entsteht ein von Bedeutung befreites Produkt, das den Massen vermarktet werden kann. Der Film erzählt zwar die Geschichte der zentralen Personen einer Subkultur, die mittlerweile rund 30 Jahre nach den Geschehnissen immer noch aktiv ist, setzt sich aber weder mit ihren Werten

noch mit ihrer Musik oder der Bedeutung ihres Stils auseinander – vermarktet wird, was der Mainstream auch bereit ist, aufzunehmen.

Doch in diesen 30 Jahren hat sich auch die Subkultur verändert. Sie ist sozusagen, wie die (überlebenden) Protagonisten des Films, erwachsen geworden. Das zeigt auch der Umgang mit Kriminalität: Kurz nach dem Erscheinen des Films *Lords of Chaos* wurden einige Kirchen in Neuseeland und den USA in Brand gesteckt. Die Frage, warum das gerade in solchen Ländern geschah, die mit dem Black Metal der 1990er Jahre kaum Kontakt hatten, sei beiseitegeschoben, festzuhalten ist doch auf jeden Fall, dass die Motivationen hinter den Taten nicht allein mit der Zugehörigkeit zu einer Subkultur zu erklären sind. Fest steht jedoch, dass in der Metal Szene Einigkeit darüber herrscht, dass die kriminellen Taten der norwegischen Protagonisten eindeutig zu weit gingen und Nachahmung nicht zur Bildung von ‚Trueness‘ beiträgt:

„Burning a church as a fan of metal just shows that you learned absolutely nothing from the story behind the music. The beauty of the second wave of black metal is that it came from somewhere deep, dark, and oppressively normal. It’s the sound of young people yearning for an uncomplicated world where they could be pure and extreme and powerful, and their lament that they would never reach it.“ (Krovatin 2019a)

Auch Mitglieder des Norwegian Black Metal, die sich in den 90ern nicht an den kriminellen Taten beteiligt hatten, sind weit entfernt von einer Verherrlichung der Taten, sondern sehen in ihnen sinnlose Zerstörung, die das Christentum, welches das eigentliche Ziel der Anschläge war, kaum beindrucken konnte (vgl. „Immortal on ‚Reality Check TV‘“).

Man darf niemals aus den Augen verlieren, dass es tatsächlich auch nur vereinzelte Anhänger des Black Circle waren, die sich an den kriminellen Aktivitäten beteiligt hatten und obwohl in verschiedenen Subkulturen immer ein gewisses Lebensmodell entworfen wird, das sich über Kleidung, Verhalten und sogar Sprache ausdrückt, so ist die Ernsthaftigkeit, mit welcher diese Mitglieder den Regeln folgten, keinesfalls auf die gesamte Szene übertragbar. Obwohl ‚Trueness‘ immer noch eine Rolle spielt, so wird diese über Musik, und über Style, nicht über Taten ausgedrückt. Entsprechend ist Black Metal immer noch ein äußerst produktives und innovatives Genre, das sich dem Mainstream nicht zuletzt aufgrund dieser Innovativität immer wieder aufs Neue entzieht: Seit der Entwicklung des Genres, kann Black Metal als musikalische Avant-Garde gesehen werden, „as in, it held little to no regard for structure or melody or commercial appeal“ (Lehrer, 2018).

Doch gerade diese Unzugänglichkeit der Musik und der Szene rund um sie ist es, was zum einen die Abschottung vom Mainstream ermöglicht und zum anderen Faszination ausübt, auch auf andere Künstler_innen. Neben Vertreter_innen aus dem Mainstream, zeigen sich auch Photograph_innen, Maler_innen, Regisseur_innen und andere Künstler_innen aus alternativen Szenen fasziniert: „Notions of authenticity in art. [...] Latent and repressed homosexuality. Ethno-nationalism and right wing extremism. Questions surrounding postmodernity. [...] Black metal is rife with interesting dialog [...] and it should come as no surprise that the black metal movement of the early ‘90s in Norway has proven to be catnip for conceptual artists“ (Lehrer 2018). Bjarne Melgaard etwa, ein zeitgenössischer Multimedia-Künstler der immer wieder mit Black Metal Bands arbeitet, erkennt im Black Metal ähnliche Themen, wie sie auch der Maler Edvard Munch behandelt hatte: „I was seeing black metal as kind of contemporary version of ‚The Scream,‘ [sic] or something in the sense of utter decay and darkness and murder“ (Melgaard und O’Brien 2016).

Immer wieder gibt es Fälle, in welchen sich der Mainstream dem Genre widmet. Dies kann in Form von Filmen, Werbung, Mode oder ähnlichem passieren. Es steht außer Frage, dass die Ästhetik des Black Metals durch die beschränkte Farbpalette und die Bedrohlichkeit, die sie auszustrahlen vermag, Faszination ausüben kann. Gleichzeitig ist sie jedoch auch abschreckend und entzieht sich durch den Einsatz kryptischer Symbolik und nur für Insider entzifferbarer Codes dem Verständnis von denen, die nicht Mitglieder der Metal Szene sind. Zwar wird immer wieder versucht, gewisse Elemente aus dem Black Metal in den Mainstream zu integrieren, doch Black Metal, so scheint es, lässt sich weder vollständig inkorporieren noch adaptieren. Die Ideologie, der holistische Ansatz und die Ästhetik sind so weit von denen des Mainstreams entfernt, dass dieser Subkultur ihr eigener Raum bis auf Weiteres gesichert scheint, in welchem sie sich relativ frei entfalten und entwickeln kann.

Quellenverzeichnis

Literatur:

- Bujalka, Eva (2019). „KVLTER than KVL: ‚True (Norwegian) Black Metal‘ and the Satanic Politics of Bataillean ‚Authenticity.‘“ *Popular Music*, 38(3), 2019, S. 518-37.
- Busch, Florian (2015). *Runenschrift in der Black-Metal-Szene: Skripturale Praktiken aus soziolinguistischer Perspektive*. Frankfurt am Main: Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Clarke, John et al. (1975) „Subcultures, Cultures and Class.“ *The Subcultures Reader*. Hrsg. Ken Gelder u. Sarah Thornton, London u. New York, Routledge, 1997, S. 100-11.
- Chaker, Sarah, Jakob Schermann, and Nikolaus Urbanek (2018). *Analyzing Black Metal – Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*. Bielefeld: Transcript-Verlag.
- Christe, Ian (2004). *Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal*. New York: HarperEntertainment.
- Cohen, Albert K. (1955) „A General Theory of Subcultures.“ *The Subcultures Reader*. Hrsg. Ken Gelder u. Sarah Thornton, London u. New York, Routledge, 1997, S. 44-65.
- Gelder, Ken (1997). „Introduction to Part Two.“ *The Subcultures Reader*. Hrsg. Ken Gelder u. Sarah Thornton, London u. New York, Routledge, S. 83-9.
- Gramsci, Antonio (1987). „Individualität – Kollektiv – Kultur.“ *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 35(4), S. 335–41.
- Gramsci, Antonio (2003). „Selections from the Prison Notebooks.“ *The Civil Society Reader*, Hrsg. Virginia Ann Hodgkinson, Michael W. Foley, Tufts University Press, 2003, S. 190–202.
- Grossberg, Lawrence (2013). „Searching for a Centre: Reading the Emergence of Cultural Studies through CCCS's Annual Reports.“ *Cultural Studies* 27(5), S. 846-58.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hecken, Thomas (2007). *Theorien der Populärkultur: Dreißig Positionen von Schiller bis zu den Cultural Studies*. Bielefeld: Transcript.
- Hepp, Andreas et al. (2009). *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden, Verlag für Sozialwissenschaften.

- Irwin, John (1970). „Notes on the Status of the Concept of Subcultures.“ *The Subcultures Reader*. Hrsg. Ken Gelder u. Sarah Thornton, London u. New York, Routledge, 1997, S. 66-70.
- Kahn-Harris, Keith (2007). *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford, New York: Berg Publishers.
- Langmeyer, Ines (2009). „Antonio Gramsci: Hegemonie, Politik des Kulturellen, geschichtlicher Block.“ *Schlüsselwerke der Cultural Studies*, Hrsg. Andreas Hepp et al., Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 72-82.
- LaVey, Anton Szandor (1969). *The Satanic Bible*. New York: Avon.
- Marchart, Oliver (2008). *Cultural Studies*. Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft.
- Metscher, Thomas (1993). „Zivilgesellschaft und Kultur.“ *Kulturen Des Widerstands: Texte Zu Antonio Gramsci* Hrsg. Johanna Borek, Wien, Verlag Für Gesellschaftskritik, 1993, S. 39-62.
- Milton, Gordon M. (1947) „The Concept of the Sub-Culture and its Application.“ *The Subcultures Reader*. Hrsg. Ken Gelder u. Sarah Thornton, London u. New York, Routledge, 1997, S. 40-3.
- Moynihan, Michael und Didrik Söderlind (2003). *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground, Revised and Expanded Edition*. Port Townsend: Feral House.
- Patterson, Dayal (2013). *Black Metal: Evolution of the Cult*. New York: Feral House.
- Schwendter, Rolf (1993). „Subkulturen und ‚breiter organisierte Gegemacht‘: Notizen zur zeitgenössischen Hegemoniekritik.“ *Kulturen Des Widerstands: Texte Zu Antonio Gramsci* Hrsg. Johanna Borek, Wien, Verlag Für Gesellschaftskritik, S. 28-38.
- Thornton, Sarah (1997a). „General Introduction.“ *The Subcultures Reader*. Hrsg. Ken Gelder u. Sarah Thornton, London u. New York, Routledge, S. 1-7.
- (1997b). „Introduction to Part One.“ *The Subcultures Reader*. Hrsg. Ken Gelder u. Sarah Thornton, London u. New York, Routledge, S. 11-5.
- Tucker, John (2006). *Suzie Smiled... The New Wave of British Heavy Metal*. Shropshire: Independent Music Press.
- Vrzal, Miroslav (2017). „Pagan Terror: The Role of Pagan Ideology in Church Burnings and the 1990s Norwegian Black Metal Subculture.“ *Pomegranate: The International Journal of Pagan Studies*, 19(2), S. 173-204.
- Williams, Raymond (1961). „The Analysis of Culture.“ *The Long Revolution*. Columbia University Press, S. 41-71.

Winter, Rainer (2018). „The Nonconformist Practices of Stuart Hall: Cultural Studies and the Politics of Emancipation.“ *Cultural Studies – Critical Methodologies*, 18(5), S. 366-73.

Internetquellen:

Åkerlund, Jonas (2019). „*Lords of Chaos* ist ein liebevoll-verstörender Blick auf Mayhem und Black Metal.“ Interview von Grayson Haver Currin. *Vice*, 21. Feb. 2019, www.vice.com/de/article/43z4dg/kino-regisseur-jonas-akerlund-ueber-seinen-mayhem-und-burzum-film-lords-of-chaos, Zugriff am 14. Jan. 2020.

---. „Commercials.“ *Jonas Åkerlund*, www.jonasakerlund.com/commercials/#, Zugriff am 17. März 2020.

---. „Music Videos.“ *Jonas Åkerlund*, www.jonasakerlund.com/music-videos/, Zugriff am 17. März 2020.

Alex (2017). „Wirklich Alle Metal-Genres mit Beispielbands.“ *Silence*, 17. Jan. 2017, www.silence-magazin.de/wirklich-alle-metal-genres-mit-beispielbands, Zugriff am 29. Jan. 2020.

Bennett, Kim Taylor (2016). „Watch Metallica’s Blood Soaked Video for ManUNkind.“ *Vice*, 16. Nov. 2016, www.vice.com/en_us/article/xdw74q/watch-metallicas-blood-soaked-video-for-manunkind, Zugriff am 14. Jan. 2020.

„Billie Eilish Is Selling Beanies Featuring Her Name as a Death Metal Logo.“ *Kerrang!*, 13. Okt. 2019, www.kerrang.com/the-news/billie-eilish-is-selling-beanies-with-her-name-as-a-death-metal-logo/, Zugriff am 6. Jan. 2020.

„Black Metal Barbie is the Toy Every Child Needs.“ *Kerrang!*, 25. April 2019, www.kerrang.com/the-news/black-metal-barbie-is-the-toy-every-child-needs/, Zugriff am 26. Feb. 2020.

Bryant, Tom (2019). „The Definitve History of Every Slipknot Mask.“ *Metal Hammer*, 22. Aug. 2019, www.loudersound.com/features/the-definitive-history-of-every-slipknot-mask, Zugriff am 26. Feb. 2020.

Chiu, David (2019). „Altamont at 50: The Disastrous Concert that Brought the '60s to a Crashing Halt.“ *Forbes*, 3. Dez. 2019, www.forbes.com/sites/davidchiu/2019/12/03/altamont-at-50-the-disastrous-concert-that-brought-the-60s-to-a-crashing-halt/#3d3514de1941, Zugriff am 24. Dez. 2019.

- Distefano, Alex (2013). „The 10 Goriest Album Covers.“ *OCWeekly*, 15. Okt. 2013, www.ocweekly.com/the-10-goriest-album-covers-6585917/, Zugriff am 02. Feb. 2020.
- Divita, Joe (2013). „KFC Commercial Pokes Fun at Black Metal.“ *Noisecreep*, 3. Dez. 2013, www.noisecreep.com/kfc-commercial-pokes-fun-black-metal/, Zugriff am 12. Jan. 2020.
- Doyle, Thomas (2014). „Malevolent Creation and the State of Homophobia in Metal.“ *Thrash Hits*, 27. Feb. 2014, www.thrashhits.com/2014/02/malevolent-creation-and-the-state-of-homophobia-in-metal/, Zugriff am 17. März 2020.
- Dumittan, Arlette Huguenin (2008). „Gorgoroth – Black Mass Krakow 2004 [DVD].“ Kritik zu *Black Mass Krakow* von Gorgoroth. *Vampster*, 29. Juli 2008, vampster.com/multimedia/gorgoroth-black-mass-krakow-2004-dvd/, Zugriff am 05. Jan. 2020.
- Espedal, Kristian „Gaahl.“ *Instagram*, www.instagram.com/kristianespedalart/, Zugriff am 5. Jan. 2020.
- Florian (2008). „Gorgoroth – Black Mass Krakow 2004.“ Kritik zu *Black Mass Krakow* von Gorgoroth. *Metal.de*, 15. Juni 2008, Zugriff am 05. Jan. 2020.
- Gaahl (2011). „Gaahl Hates Your Sweatpants.“ Interview von Marie-Alix Isdahl und Andreas Falkenberg. *Noisey*, 1. März 2011, Vice, www.vice.com/en_us/article/exazb4/gaahl-hates-your-sweatpants-730-v18n3, Zugriff am 17. März 2020.
- Gaahl 2019. „Gaahl Opens Up on Being Gay in the Black Metal Scene, New Gaahls Wyrd Album, His Evolving Career, & the Three Biggest Changes in His Life.“ *Metal Injection*, 28. Mai 2019, metalinjection.net/video/gaahl-opens-up-on-being-gay-in-the-black-metal-scene-new-gaahls-wyrd-album-his-evolving-career-the-three-biggest-changes-in-his-life, Zugriff am 17. März 2020.
- „Gaahls Wyrd.“ *Encyclopedia Metallum: The Metal Archives*, www.metal-archives.com/bands/Gorgoroth/770, Zugriff am 27. Feb. 2020.
- „Gorgoroth.“ *Encyclopedia Metallum: The Metal Archives*, www.metal-archives.com/bands/Gaahls_Wyrd/3540454158, Zugriff am 27. Feb. 2020.
- „Gorgoroth: Polish Authorities Drop Investigation over Controversial Gig.“ *Blabbermouth*, 4. Jan. 2006, www.blabbermouth.net/news/gorgoroth-polish-authorities-drop-investigation-over-controversial-gig/, Zugriff am 05. Jan 2020.
- Grow, Kory (2019). „*Lords of Chaos* Review: Black Metal Biopic Should be Burned at the Cross.“ Kritik zu *Lords of Chaos* von Jonas Åkerlund. *RollingStone*, 7. Feb. 2019,

- www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/lords-of-chaos-movie-review-mayhem-790078/, Zugriff am 15. Jan. 2020.
- HackerOnHacker. „Immortal: Part of a Series on Heavy Metal.“ *Know Your Meme*, www.knowyourmeme.com/memes/immortal, Zugriff am 9. Jan. 2020.
- Hartmann, Graham (2011). „Top 10 Crimes Committed by Black Metal Musicians.“ *Metal Injection*, 17. Feb 2011, www.metalinjection.net/lists/top-10-crimes-committed-black-metal-musicians, Zugriff am 05. Jan. 2020.
- (2012). „Black Metal Band Portrayed in Bizarre FedEx Commercial.“ *Metal Injection*, 2. Aug. 2012, loudwire.com/black-metal-band-portrayed-in-bizarre-fedex-commercial/, Zugriff am 12. Jan. 2020.
- (2020). „10 Times Black Metal Went Mainstream.“ *Loudwire*, 9. Jan. 2020, www.loudwire.com/black-metal-mainstream/, Zugriff am 12. Jan. 2020.
- Hobart, Mike von (2006). „Top 10 Most Ridiculous Black Metal Pics of all Time.“ *Ruthless Reviews*, 27. Juni 2006, www.ruthlessreviews.com/1124/top-10-most-ridiculous-black-metal-pics-of-all-time-2/, Zugriff am 6. Jan. 2020.
- Hofmann, Stefan. „Gorgoroth – Black Mass Krakow 2004 (DVD).“ Kritik zu *Black Mass Krakow* von Gorgoroth. *Bloodchamber*, www.bloodchamber.de/review/11202-gorgoroth-black-mass-krakow-2004-dvd.html, Zugriff am 05.01.2020.
- IMDb. „Lords of Chaos (2018).“ *IMDb*, www.imdb.com/title/tt4669296/, Zugriff am 13. Jan. 2020.
- Iseman, Courtney (2019). „11 Hilarious Moments of Black Metal Satire.“ *Kerrang!*, 11. Juni 2019, www.kerrang.com/features/11-hilarious-moments-of-black-metal-satire/, Zugriff am 26. Feb. 2020.
- „KFC Black Metal Commercial.“ *Ultimate Guitar*, www.ultimate-guitar.com/forum/showthread.php?t=813180, Zugriff am 26. Feb. 2020.
- Klein, Alyssa Vingan (2019). „Vetements Takes Over a Parisian McDonald’s for it’s Anti-Capitalist Spring 2020 Runway Show.“ *Fashionista*, 21. Juni 2019, fashionista.com/2019/06/vetements-spring-2020-runway, Zugriff am 6. Jan. 2020.
- Krovatin, Chris (2019a). „If You Burn a Church, You’ve Learned Nothing from Black Metal.“ *Kerrang!*, 18. April 2019, www.kerrang.com/features/if-you-burn-a-church-youve-learned-nothing-from-black-metal/, Zugriff am 18. März 2020.
- Krovatin, Chris (2019). „The 10 Most Metal Commercials of all Time.“ *Kerrang!*, 20. Jan. 2019, www.kerrang.com/features/the-10-most-metal-commercials/, Zugriff am 13. Jan. 2020.

- Lehrer, Adam (2018). „Norwegian Black Metal as a Conceptual Lens in Contemporary Art.“ *Forbes*, 11. Juni 2018, www.forbes.com/sites/adamlehrer/2018/06/11/norwegian-black-metal-as-a-conceptual-lens-in-contemporary-art/#5ddd53135556, Zugriff am 18. März 2020.
- „*Lords of Chaos*.“ *Falter.at*, www.falter.at/kino/829410/lords-of-chaos, Zugriff am 15. Jan. 2020.
- „*Lords of Chaos*.“ *Filmstarts.de*, www.filmstarts.de/kritiken/251108.html, Zugriff am 15. Jan. 2020.
- Lowe, Justin (2018). „*Lords of Chaos*: Filmreview | Sundance 2018.“ Kritik zu *Lords of Chaos* von Jonas Åkerlund. *The Hollywood Reporter*, 1. Feb. 2018, www.hollywoodreporter.com/review/lords-chaos-1080904, Zugriff am 17. März 2020.
- Melgaard, Bjarne und Glenn O’Brien (2016). „On Why Art Should Alienate.“ Interview von Ann Binlot. *Document Journal*, 14. Nov. 2016, www.documentjournal.com/2016/11/bjarne-melgaard-glenn-obrien/, Zugriff am 18. März 2020.
- Metal Hammer (2016). „The Best Abbath Memes on the Internet.“ *Loudwire*, 16. Juni 2016, www.loudersound.com/features/the-best-abbath-memes-on-the-internet, Zugriff am 10. Jan. 2020.
- (2019). „The 10 Most Malevolent Black Metal Logo Memes.“ *Loudwire*, 10. Juni 2019, www.loudersound.com/features/the-10-most-malevolent-black-metal-logo-memes, Zugriff am 10. Jan. 2020.
- Metal, Steff (2010). „Fashion for Metalheads: Black Metal Fashion.“ *SteffMetal*, 4. Jan. 2010, www.steffmetal.com/fashion-for-metalheads-black-metal-fashion/, Zugriff am 6. Jan. 2020.
- MOW [!] (2011). „Ausgerechnet zu Allerheiligen: Das Festival der Ekel-Rocker in Kreuzberg.“ *Berliner Kurier*, 30. Okt. 2011, www.berliner-kurier.de/berlin/kiez---stadt/rechtslastige-satanisten-bands-treten-im-berliner-club-so36-auf-14745158, Zugriff am 05. Jan. 2020.
- Müller, Robert und Gunnar Sauermann (2019). „*Lords of Chaos*: Kritik von Kennern.“ Kritik zu *Lords of Chaos* von Jonas Åkerlund. *Metal Hammer*, 20. Feb. 2019, www.metal-hammer.de/lords-of-chaos-kritik-von-kennern-1173339/, Zugriff am 14. Jan. 2020.
- Neilstein, Vince (2008a). „Black Metal Fashion Show.“ *MetalSucks*, 8. Dez. 2008, www.metalsucks.net/2008/12/08/black-metal-fashion-show/, Zugriff am 6. Jan. 2020.

- (2008b). „Gaahl Is Gay. Officially.“ *MetalSucks*, 30. Okt. 2008, www.metalsucks.net/2008/10/30/gaahl-is-gay-officially/ Zugriff am 5. Jan. 2020.
- Nicholson, Amy (2018). „Film Review: *Lords of Chaos*.“ Kritik zu *Lords of Chaos* von Jonas Åkerlund. *Variety*, 27. Jan. 2018, variety.com/2018/film/reviews/lords-of-chaos-review-1202679054/, Zugriff am 17. März 2020.
- Noisey Staff (2017). „„Die Wüste ist kvlt, die Wälder nicht“: Black Metaler räumen mit alten Klischees auf.“ *Vice*, 9. März 2017, www.vice.com/de/article/ypkw8j/die-wuste-ist-kvlt-walder-nicht-black-metaler-raumen-mit-alten-klischees-auf, Zugriff am 26. Feb. 2020.
- Official Church of Satan Website*. Church of Satan, www.churchofsatan.com, Zugriff am 24. Dez. 2019.
- Pasbani, Robert (2016). „Major Fashion Magazine Calls Metal Shirts The Look of the Summer.“ *Metal Injection*, 26. Mai 2016, metalinjection.net/fashion/major-fashion-magazine-calls-metal-shirts-the-look-of-the-summer, Zugriff am 6. Jan. 2020.
- (2017). „Rihanna Death Metal Logo Designer Finally Revealed, Here’s How it Happenes.“ *Metal Injection*, 11. Jan. 2017, metalinjection.net/metal-in-the-mainstream/rihanna-death-metal-logo-designer-finally-revealed-heres-how-it-happened, Zugriff am 6. Jan. 2020.
- Podoshen, Jeff (2017). „Review: Satyricon Struggles for Direction on New Album.“ Kritik zu *Deep Calleth Upon Deep*, von Satyricon. *Metal Insider*, 22. Sept. 2017, www.metalinsider.net/reviews/review-satyricon-struggles-for-direction-on-new-album, Zugriff am 02. Jan. 2020.
- Revolver Staff (2019). „Mayhem’s Necrobutcher Says he Was Planning to Kill Euronymous.“ *Revolver*, 16. Okt. 2019, www.revolvermag.com/music/mayhems-necrobutcher-says-he-was-planning-kill-euronymous, Zugriff am 28. Feb. 2020.
- Rosenberg, Axl (2008). „Gaahl Is Gay?“ *MetalSucks*, 24. Juli 2008, www.metalsucks.net/2008/07/24/gaahl-is-gay/, Zugriff am 5. Jan. 2020.
- (2019). „Makers of the \$1,200 Black Metal Hoodie Hold Corpse Paint Laden Fashion Show in a Parisian McDonald’s.“ *MetalSucks*, 21. Juni 2019, www.metalsucks.net/2019/06/21/makers-of-the-1200-black-metal-hoodie-hold-corpse-paint-laden-fashion-show-in-a-parisian-mcdonalds/, Zugriff am 6. Jan. 2020.
- Ruskell, Nick (2019). „We Fact-Checked *Lords of Chaos*: Here’s What Really Happened.“ *Kerrang!*, 29. März 2019, www.kerrang.com/features/we-fact-checked-lords-of-chaos-and-found-some-pretty-big-errors/, Zugriff am 15. Jan. 2020.

- Sacher, Andrew (2016). „Black Metal Hoodie only \$1265 at Barneys.“ *Invisible Oranges*, 3. Aug. 2016, www.invisibleoranges.com/black-metal-hoodie-only-1265-at-barneys/.
- Sehayek, Marnie (2016). „These Fonts Shred: A Typographical Survey of Heavy Metal.“ *Vice*, 16. Okt. 2016, www.vice.com/en_au/article/9anp93/heavy-metal-typographical-survey-fonts, Zugriff am 6. Jan. 2020.
- Sonder, Thomas (2018). „Video: Herzliches Black Metal-Cover von Toto’s Africa.“ *Metal Hammer*, 9. Aug. 2018, www.metal-hammer.de/video-herzliches-black-metal-cover-von-totos-africa-1090405/, Zugriff am 26. Feb. 2020.
- Stinson, Liz (2015). „The Beauty and Total Illegibility of Extreme Metal Logos.“ *Wired*, 30. Okt. 2015, www.wired.com/2015/10/the-beauty-and-total-illegibility-of-extreme-metal-logos/, Zugriff am 6. Jan. 2020
- „Swedish Black Metal Musician Tony ‚IT‘ Särkka Dead at 45.“ *Blabbermouth*, 15. Feb. 2017, www.blabbermouth.net/news/swedish-black-metal-musician-tony-it-sarkka-dead-at-45/, Zugriff am 25. Feb. 2020.
- „Synopsis.“ *Lords of Chaos Film*, www.lordsofchaosfilm.com/synopsis/, Zugriff am 13. Jan. 2020.
- The Official Black Sabbath Website*. Black Sabbath, 2012, www.blacksabbath.com/home.html, Zugriff am 29. Jan. 2020.
- Tisdall, Jonathan (2004). „Norwegian Black Metal Band Shocks Poland.“ *Aftenposten*, 04. Feb. 2004, web.archive.org/web/20090309110157/http://www.aftenposten.no/english/local/article/723414.ece, Zugriff am 05. Jan 2020.
- Tom (2014). „Heavy Metal is Gay: Why We Need to Tackle Our Homophobia.“ *Terrorizer*, 23. Juli 2014, www.terrorizer.com/news/features-2/heavy-metal-is-gay-need-tackle-homophobia, Zugriff am 17. März 2020.
- Ulrey, Jeremy (2016). „A Visual History of Corpse Paint.“ *Metal Injection*, 19. Feb. 2016, www.metalinjection.net/black-metal-chronicles/black-metal-history-month/an-illustrated-history-of-corpse-paint, Zugriff am 6. Jan. 2020.
- Wiedegrün, Lucia. „Die Posen des Bösen.“ Kritik zu *Lords of Chaos* von Jonas Åkerlund. *Kino Zeit*, www.kino-zeit.de/film-kritiken-trailer/lords-of-chaos-2018.
- Wiederhorn, Jon (2018). „Watch Fiery Black Metal Spoof of Toto’s Africa by Woods of Trees.“ *Loudwire*, 8. Aug. 2018, www.loudwire.com/watch-black-metal-spoof-toto-africa-woods-of-trees/, Zugriff an 26. Feb. 2020.

Woods of Trees. „Home.“ *Facebook*, www.facebook.com/woodsoftrees/, Zugriff am 26. Feb. 2020.

---. „Videos.“ *YouTube*, www.youtube.com/user/Woodsoftrees666/videos, Zugriff am 26. Feb. 2020.

Yotka, Steff (2013). „How Metallica Went Mainstream: The Rise of Metal Iconography in Fashion.“ *Vogue*, 31. März 2013, www.vogue.com/article/metal-logos-in-fashion-vetements-kanye-west-balenciaga, Zugriff am 6. Jan. 2020.

Film- und Videoquellen:

Abbathtikedancing (2009). „Abbatht Dont Feel Like Dancing.“ *YouTube*, hochgeladen 07. Juni 2009, www.youtube.com/watch?time_continue=26&v=NFWsBMcDRiU&feature=emb_logo.

Belphegor (2019). „Belphegor Los Angeles, CA. 6-15-2019.“ *YouTube*, hochgeladen von sextrash69, 17. Juni 2019, www.youtube.com/watch?v=Oa79F8oR95E.

Berglin, Ivar (2011). „True Norwegian Black Metal.“ *YouTube*, hochgeladen von Vice, 26. Okt. 2011, www.youtube.com/watch?v=32iX5lbVDto&t=1470s.

“Black Metal Band LipSnot FedEx Commercial.“ *YouTube*, hochgeladen von Hell-Home, 3. Nov. 2019, www.youtube.com/watch?v=hyszr2ccu3M.

„Black Metal’s Unexplored Fringes – One Man Metal – Part 1/3.“ *YouTube*, hochgeladen von Noisey, 2. Okt. 2012, www.youtube.com/watch?v=UQl6PzXU4cQ.

„Darkthrone – Fenriz 2006 ‚Forest Walking‘ Interview.“ *YouTube*, hochgeladen von Zragil von Slangenwald, 24. März 2019, www.youtube.com/watch?v=nBFhac3X2xs&t=239s.

Dunn, Sam (2015). „Metal Evolution – Extreme Metal.“ *YouTube*, hochgeladen von BangerTV – All Metal, 7. Jan. 2015, www.youtube.com/watch?v=MoHOgfEoTlc.

Gorgoroth (2013). „Gorgoroth – Black Mass Krakow (Full DVD).“ *YouTube*, hochgeladen von Christ Crusher, 17. März 2013, www.youtube.com/watch?v=D5J4jcCr9Og.

Immortal (2006). „Immortal – Call Of The Wintermoon.“ *YouTube*, hochgeladen von PyiToditt, 9. Juni 2006, www.youtube.com/watch?v=-VBdAY8eA9w.

--- (2009). „IMMORTAL – Blashyrkh (Mighty Ravendark).“ *YouTube*, hochgeladen von Immortal, 10. Juli 2009, www.youtube.com/watch?v=NP0H491rRFU.

„Immortal on ‘Reality Check TV’ (2002).“ *YouTube*, hochgeladen von Reality Check TV, 5. April 2009, www.youtube.com/watch?v=ORey8ZYyaQU.

„Immortal – In My Kingdom Cold – (Drums Only).“ *YouTube*, hochgeladen von 66Samus, 30. Dez. 2016, www.youtube.com/watch?v=WIjtO5uTARc.

„KFC Black Metal Commercial.“ *YouTube*, hochgeladen von beatledude2, 13. März 2008, www.youtube.com/watch?v=UO1rYr4BXAI.

„Lock Horns: Metal in Fashion Panel Discussion.“ *YouTube*, hochgeladen von BANGERTV – All Metal, 26. Okt. 2016, www.youtube.com/watch?v=X9NzBwbz9yc.

Lords of Chaos. Regie: Jonas Åkerlund, Gunpowder & Sky, Vice Films, 2018. *Amazon Prime*, www.amazon.com/Lords-Chaos-Rory-Culkin/dp/B07NLKCF7G.

„Mayhem Reacts to *Lords of Chaos* Movie.“ *YouTube*, hochgeladen von Consequence of Sound, 22. Okt. 2019, www.youtube.com/watch?v=IHP2IN1OquU.

Metallica (2019). „Metallica: ManUNkind (Official Music Vide).“ *YouTube*, hochgeladen von Metallica, 17. Nov. 2019, www.youtube.com/watch?v=tUVr2xnGIEo.

Milcomete Iulian (2017). „Immortal – I Like To Move It – Blashyrkh Parody.“ *YouTube*, 30. März 2017, www.youtube.com/watch?v=hMQIMZUV8pE.

Mysticon (2020). „Mysticon – Arise (MUSIC VIDEO 2020) | Black Metal | Death Metal.“ *YouTube*, hochgeladen von Metal Aloud Records, 19. Feb. 2020, www.youtube.com/watch?v=Co-8-_O2sBQ.

Rihanna (2016). „Needed Me / Pour it Up / Bitch Better Have My Money (Live From The 2016 MTV VMAs).“ *YouTube*, hochgeladen von Rihanna, 03. Sept. 2016, www.youtube.com/watch?time_continue=158&v=MZBRWqxmAjw&feature=emb_logo.

„Sam Dunn Tries to Interview Abbath.“ *YouTube*, hochgeladen von BangerTV – All Metal, 28. Feb. 2017, www.youtube.com/watch?v=9H6MYFC-f2w.

Satyricon (2011). „Satyricon – K.I.N.G (Live in Oslo, Norway, 2011 FIS Nordic World Ski Championships).“ *YouTube*, hochgeladen von Pilsking1976, 24. Feb. 2011, www.youtube.com/watch?v=JjL6Nekxhkc.

--- (2018). „Satyricon live | Rockpalast | 2018.“ *YouTube*, hochgeladen von WDR Rockpalast, 4. Nov. 2018, www.youtube.com/watch?v=ucfu9D8So_k.

Simon Smith (2015). „Black Metal Guitar Technique Lesson With Examples.“ *YouTube*, hochgeladen von Simon Smith, 5. April 2015, www.youtube.com/watch?v=l8gZgkTbqJ4.

Supermoniveto (2008). „The Black Satans – The Satanic Darkness.“ *YouTube*, hochgeladen von Supermoniveto, 30. Aug. 2008, www.youtube.com/watch?v=Nh8CfWEhSJ8&feature=emb_logo.

--- (2010). „The Black Satans – The Satan of Hell.“ *YouTube*, hochgeladen von Supermoniveto, 26. Nov. 2010, www.youtube.com/watch?v=XOibIx13dLo.

„The 10 Most Ridiculous Black Metal Videos.“ *YouTube*, hochgeladen von mdbxyzxyzxyz, www.youtube.com/watch?v=g5NSvtWirS4.

The Osbournes. Big Head Productions, JOKS Productions und MTV Networks, 2002-2005.

Vikernes, Varg (2019a). „About the *Lords of Chaos* Movie.“ *YouTube*, hochgeladen von Nithrandir, 20. Sept. 2019, www.youtube.com/watch?v=O2d5jWg9b1w.

--- (2019b). „→ Lords of Chaos – Varg Vikernes Attacks the Movie #3.“ *YouTube*, hochgeladen von HALL OF VALHALLA, 03. März 2019, www.youtube.com/watch?v=qw7_GVbT3FQ.

White, Gwenmarie (2017). „Daughters of Northern Darkness (or) Black Metal Barbie.“ *Vimeo*, hochgeladen von Teenbarf, 20. Nov. 2017, www.vimeo.com/243597359.

Woods of Trees (2105). „All I Want for Kriegsmas is You.“ *YouTube*, hochgeladen von MetalSucks, 8. Dez. 2015, www.youtube.com/watch?v=5Ogc4xlozaE.

--- (2016). „The Heart Does Grow Kold.‘ Black Metal Parody | MetalSucks.“ *YouTube*, hochgeladen von MetalSucks, 12. April 2016, www.youtube.com/watch?v=aFr1E-puIu8.

--- (2017). „If BREAK UP Songs Were Black Metal.“ *YouTube*, hochgeladen von Woods of Trees, 08. Dez. 2017, www.youtube.com/watch?v=WhAOrPrw6Ig.

--- (2018). „Toto – Africa BLACK METAL.“ *YouTube*, hochgeladen von Woods of Trees, 7. Aug. 2018, www.youtube.com/watch?v=vr9h8mamAWM.

Zebub, Bill (2019). „Black Metal: The Norwegian Legacy – by Bill Zebub.“ *YouTube*, hochgeladen von Bill Zebub, 10. Mai 2019, www.youtube.com/watch?v=VKfbzYyikHA.

„ZYYX – Soraääniä / Hardcore Remedy.“ *YouTube*, hochgeladen von MjokOy, 9. Dez. 2013, www.youtube.com/watch?v=kYNmGHhIJ8k.

Tonträger und Lieder:

Black Sabbath. *Black Sabbath*, Vertigo, 1970.

---. „Hand of Doom.“ *Paranoid*, Vertigo, 1970.

---. *Paranoid*, Vertigo, 1970.

---. „War Pigs.“ *Paranoid*, Vertigo, 1970.

Celine Dion. „My Heart Will Go on (Love Theme for Titanic).“ *Let's Talk about Love*, Columbia, 1997.

Iron Maiden. *Iron Maiden*, EMI, 1980.

Mayhem. *Pure Fucking Armageddon*, Funny Farm Inc., 1986.

Mayhem. *The Dawn of the Black Hearts*, Warmaster Records, 1995.

Mariah Carey. „All I Want for Christmas is You.“ *Merry Christmas*, Columbia, 1994.

Metallica. *Hardwired... to Self-Destruct*, Blackened Recordings, 2016.

Motörhead. *Ace of Spades*, Bronze, 1980.

---. *Motörhead*, Chiswick Records, 1977.

Reel 2 Real Featuring the Mad Stuntman. *I Like to Move it*, Strictly Rhythm, 1993.

Scissor Sisters. „I Don't Feel Like Dancin'“. *Ta-Dah*, Polydor, 2006.

Slipknot. *Vol. 3: (The Subliminal Verses)*, Roadrunner Records, 2004.

Toto. „Africa.“ *Toto IV*, Columbia, 1982.

Venom. *Black Metal*. Neat Records, 1982.

---. *Welcome to Hell*. Neat Records, 1981.

Bildnachweis:

Abb. 1: Arthur Brown. „Mojo is Working.“ *The God of Hellfire*, thegodofhellfire.com/wp-content/uploads/2020/02/86810209_2644279219031046_2552004588722978816_n-1.jpg.

Abb. 2: Mercyful Fate. „King Diamond.“ Mercyful Fate Coven, mercyfulfatecoven.com/photos

Abb. 3: Š Martin Kyburz (1984). „Tom Gabriel Fischer, Birchwil, Switzerland.“ *Celtic Frost*, www.celticfrost.com.

Abb. 4: Nihil Archives. „Dead.“ Moynihan, *Lords of Chaos*, S. 56.

Abb. 5: Amystery (2019). „Amystery.“

Abb. 6: Christophe Szpajdel. „Emporer.“ media.wired.com/photos/59546c4ece3e5e760d52d0bc/master/w_900,c_limit/emperor.jpg.

- Abb. 7: „Spending the Weekend with your Best Friends.“ *Metal Hammer*, 16. Juni 2016,
www.loudersound.com/features/the-best-abbath-memes-on-the-internet.
- Abb. 8: „The Fuck is This.“ *Metal Hammer*, 16. Juni 2016,
www.loudersound.com/features/the-best-abbath-memes-on-the-internet.
- Abb. 9: „Black Metal Gartenarbeit.“ *Thrash Metal IQ*, 29. März 2019,
thrashmetaliq.com/2019/03/29/the-5-best-funny-heavy-metal-memes/
- Abb. 10: „Unlesbares Bandlogo.“ *Metal Hammer*, 19. Juni 2010,
www.loudersound.com/features/the-10-most-malevolent-black-metal-logo-memes.
- Abb. 11: „Varg Vikernes.“ *Know Your Meme*, knowyourmeme.com/photos/474869-varg-vikernes.
- Abb. 12: „All Memes: Varg Vikernes.“ *ImgFlip*, imgflip.com/meme/20293639/Varg-Vikernes.
- Abb. 13: „Abbath Takes A Bath.“ *Metal Hammer*, 16. Juni 2016,
www.loudersound.com/features/the-best-abbath-memes-on-the-internet.

Abstract

Das Black Metal Genre entwickelte sich durch Vorreiter wie die Band Venom in den 1970er Jahren. Mit der Entwicklung des ‚True Norwegian Black Metal‘ in den 1990er Jahren, avancierte das Genre nicht nur auf musikalischer Ebene zu einer der bis dahin extremsten Subkulturen. Einige Mitglieder des norwegischen Epizentrums der Second Wave des Black Metal folgten einer Philosophie aus Gewalt, Revolte und Hass. Aufgrund einer Reihe ihrer Verbrechen erlangte das Genre mediale Aufmerksamkeit und wurde deshalb nun auch vom Mainstream wahrgenommen. Nach und nach wurden Elemente dieser Subkultur in den Mainstream integriert und sind bis heute Bestandteil der Populärkultur.

Durch einen Vergleich von medialen Produktionen (Film- und Videomaterial, Internetmemes, Musik) aus Subkultur und Mainstream, welche sich inhaltlich mit Black Metal beschäftigen, soll im Rahmen dieser Arbeit herausgefunden werden, welche Elemente aus dem Black Metal in den Mainstream integriert und welche von ihm abgelehnt werden. Zusätzlich wird erörtert, wie der Prozess der Entnahme subkultureller Codes aus ihrem ursprünglichen Kontext, der anschließenden Aufladung mit neuer Bedeutung und schließlich der Vermarktung an ein Massenpublikum vonstattengeht. Das übergeordnete Ziel ist zu erörtern, ob und wie aus einer Subkultur ein an den Mainstream vermarktbare Konsumprodukt gemacht werden kann und wie die Subkultur darauf reagiert.