

Wenzel, Bastian

Book Part — Published Version

Aneignung, Anschlussfähigkeit und Aufrechterhaltung rechter Ideologien in der Black-Metal-Szene. Eine sozialkonstruktivistische Analyse

Provided in Cooperation with:

IST-Hochschule für Management, Düsseldorf

Suggested Citation: Wenzel, Bastian (2024) : Aneignung, Anschlussfähigkeit und Aufrechterhaltung rechter Ideologien in der Black-Metal-Szene. Eine sozialkonstruktivistische Analyse, In: Bauer, Matthias Johannes Naber, Tom (Ed.): Sicherheit und Vertrauen. Aspekte von Risikomanagement, Markenloyalität, Awareness und der Gefahr rechtsextremer Ideologien auf Festivals und Open-Air-Veranstaltungen, ISBN 9783831650279, utzverlag, München, pp. 299-392

This Version is available at:

<https://hdl.handle.net/10419/313527>

Standard-Nutzungsbedingungen:

Die Dokumente auf EconStor dürfen zu eigenen wissenschaftlichen Zwecken und zum Privatgebrauch gespeichert und kopiert werden.

Sie dürfen die Dokumente nicht für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, öffentlich zugänglich machen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Sofern die Verfasser die Dokumente unter Open-Content-Lizenzen (insbesondere CC-Lizenzen) zur Verfügung gestellt haben sollten, gelten abweichend von diesen Nutzungsbedingungen die in der dort genannten Lizenz gewährten Nutzungsrechte.

Terms of use:

Documents in EconStor may be saved and copied for your personal and scholarly purposes.

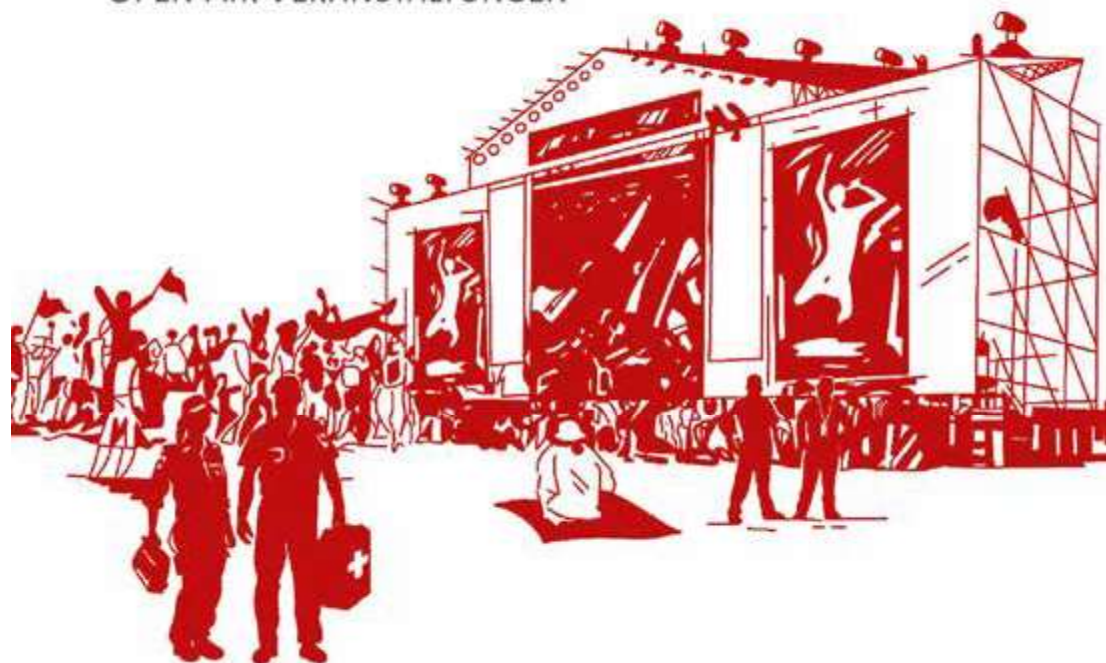
You are not to copy documents for public or commercial purposes, to exhibit the documents publicly, to make them publicly available on the internet, or to distribute or otherwise use the documents in public.

If the documents have been made available under an Open Content Licence (especially Creative Commons Licences), you may exercise further usage rights as specified in the indicated licence.

MATTHIAS JOHANNES BAUER,
TOM NABER (HRSG.)

SICHERHEIT UND VERTRAUEN

ASPEKTE VON RISIKOMANAGEMENT, MARKENLOYALITÄT,
AWARENESS UND DER GEFAHR RECHTSEXTREMER
IDEOLOGIEN AUF FESTIVALS UND
OPEN-AIR-VERANSTALTUNGEN



Matthias Johannes Bauer, Tom Naber (Hrsg.)

SICHERHEIT UND VERTRAUEN

ASPEKTE VON
RISIKOMANAGEMENT, MARKENLOYALITÄT,
AWARENESS UND DER
GEFAHR RECHTSEXTREMER IDEOLOGIEEN
AUF FESTIVALS UND OPEN-AIR-VERANSTALTUNGEN



Studien zum Festivalmanagement

Band 3

Herausgegeben von Prof. Dr. Matthias Johannes Bauer und Tom Naber,
IST-Hochschule für Management

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche
Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Sämtliche, auch
auszugsweise Verwertungen bleiben vorbehalten.

Copyright © utzverlag GmbH · 2024

ISBN 978-3-8316-5027-9 (gebundenes Buch)
ISBN 978-3-8316-7764-1 (E-Book)

Printed in EU
utzverlag GmbH, München
089-277791-00 · www.utzverlag.de

TEIL 4

ANEIGNUNG, ANSCHLUSSFÄHIGKEIT UND AUFRECHTERHALTUNG RECHTER IDEOLOGIEN IN DER BLACK-METAL-SZENE

EINE SOZIALKONSTRUKTIVISTISCHE ANALYSE

VON
BASTIAN WENZEL



INHALTSVERZEICHNIS

1	Einleitung	303
2	Verortung und Forschungsstand	307
2.1	Subkultur- und Szeneforschung	307
2.2	Rechtsextremismusforschung	310
2.3	Forschungsstand	313
2.4	Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit	315
3	Black Metal – Fallvorstellung	316
3.1	Die ‚erste Welle‘ des Black Metals	316
3.2	Die ‚zweite Welle‘ des Black Metals – die norwegische Szene der 1990er-Jahre	319
3.3	Szenemythen der ‚zweiten Welle‘ – Mayhem, Euronymous und Helvete	322
3.4	Burzum, Varg Vikernes und kriminelle Delikte	325
3.5	Varg Vikernes und rechte Ideologien	330
3.6	Nationalsozialistischer Black Metal (NSBM)	333
3.7	Die gesellschaftliche Konstruktion des Black Metals – Institutionalisierung, Subsinnwelt und Kontrastwirklichkeit	335
4	Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien durch institutionalisierte Kernelemente der BM-Szene	341
4.1	Black Metal als ‚Counterculture‘	341
4.1.1	Anti-Religiosität	345
4.2	Transgression	348
4.3	Authentizität	353
4.4	Rückgewandtheit	361
5	Aufrechterhaltung rechter Ideologien in der Black-Metal-Szene	368
5.1	5.1 Reflexive Anti-Reflexivität	368
5.2	Apolitische Selbstdarstellung, Unterdrückung politischer Diskurse und Selbstimmunisierung	372
5.3	Aufrechterhalten der Grauzone: Widersprüche innerhalb der Szene	376
		301

5.3.1	Satanismus vs. rechte Ideologien	377
5.3.2	Allgemeine Misanthropie vs. gezielter Hass	378
5.3.3	Individualismus vs. Gruppenidentität	379
5.3.4	Transgression vs. Alltäglichkeit	380
6	Fazit	381
6.1	Reflexion	383
6.2	Ausblick	385
7	Literaturverzeichnis	388

1 EINLEITUNG

Black Metal, das ist eine radikale Abkehr von der Gesellschaft, von ihren Werten und Normen, ein Spielen mit und Überschreiten von Tabus, ein individuenzentrierter Resonanzraum, in dem Außenseitertum, Misanthropie und die negativen Seiten der Existenz – Einsamkeit, Trauer, Verzweiflung, Hass, Tod und Zerstörung – zelebriert werden. Neben dieser inhaltlichen und ideologischen Dimension ist Black Metal ein Subgenre und eine Szene des Metals, welches sich musikalisch durch keifenden Gesang, verzerrte Gitarren und eine dichte Atmosphäre auszeichnet, die für ungeübte Hörer/-innen häufig an Krach grenzt.

Mediale Aufmerksamkeit wurde der in den 1990er-Jahren entstandenen Szene vor allem zu ihrem Beginn zuteil, als ihre Anhänger/-innen mehrere Morde verübten, Kirchen anzündeten und Selbstmorde begingen (Moynihan & Söderlind, 2007). Auch wenn sich diese destruktive Innen- und Außenwirkung bis auf wenige Ausnahmen nicht bis in die Gegenwart fortgesetzt hat, sind diese Taten tief mit dem ideologischen Selbstverständnis der Szene verwurzelt und bis heute wichtige Szenemythen. In jüngerer Zeit fällt die Black-Metal-Szene stattdessen immer wieder durch ihre Verwendung von rechten Symbolen und ihre Nähe zu rechten Ideologien, Diskursen und Gruppierungen auf und löst damit mediale und aktivistische Gegenreaktionen aus. Diese Verbindung aus rechten Ideologien und Black Metal manifestiert sich auch in der Bezeichnung einiger Bands als ‚National Socialist Black Metal‘ (NSBM), ein Label, mit welchem Bands bezeichnet werden, die sich eindeutig rechter Diskurse und Symboliken bedienen. Gegenreaktionen und Kritik gibt es meist dann, wenn Bands mit Verbindungen zu rechten Ideologien von Konzerten abgehalten werden sollen, häufig durch linke Aktivistengruppen. So wurden Konzerte der Band Taake, welche als Nazi-Band bezeichnet wurde, 2018 wegen Protesten und Druck auf Veranstalter abgesagt (Hayden & Schonfeld, 2018). Ein weiteres Beispiel sind Proteste gegen Auftritte der Band Horna im Jahr 2019. Hier wurden vor allem die Verbindungen der Band zu anderen Bands des NSBM-Spektrums und die Rolle eines ihrer Mitglieder kritisiert, der als Label-Inhaber eine Band unter Vertrag hatte, deren Logo eine Swastika beinhaltete (Hitt, 2019).

Wie verhält sich die Szene selbst in Anbetracht dieser Verbindungen? Obwohl es zu beinahe *jeder* Black-Metal-Band einen Diskurs darum gibt, *ob* diese dem rechten Spektrum zuzuordnen sei, werden die eigentlichen Inhalte nur selten in der Szene thematisiert oder kritisiert. Doch warum? Der Umgang mit Symbolen des Nationalsozialismus, menschenverachtenden Texten und Weltbildern sowie der Hass gegen verschiedene gesellschaftliche Gruppen findet in der Szene meist spielerisch statt. Bei Kritik wird sich bewusst apolitisch dargestellt und auf verschiedene Deutungsebenen berufen, so z.B. darauf, dass Symbole wie Swastikas zur Provokation eingesetzt wurden und nicht, um sich politisch zu positionieren (Hayden & Schonfeld, 2018). Dadurch befindet sich die BM¹-Szene in einer permanenten ‚Grauzone‘² im Hinblick auf rechte Diskurse und Ideologien, da diese zwar nicht Teil des eigentlichen Selbstverständnisses der Szene sind, dort aber immer wieder Anschluss und Manifestationsmöglichkeiten finden.

Diese Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien wird hier sozialkonstruktivistisch untersucht und folgende Forschungsfragen stehen dabei im Zentrum: Wie kommen die Anschlussfähigkeit und Aneignung rechter Ideologien und Diskurse in der Black-Metal-Szene zustande? sowie: Wie werden innerhalb der Szene rechte Ideologien und Diskurse aufrechterhalten, ohne dass die Szene sich in ihrem Selbstverständnis als ‚rechts‘ definiert? Eine sozialkonstruktivistische Perspektive hat sich im Prozess des Forschens als passend herauskristallisiert, da diese es ermöglicht, die sozialen Konstruktionsprozesse verstärkt in den Blick zu nehmen, die bei der Konstitution der Szene als zentral zu betrachten sind. Gerade bei einer Szene, die sich über Abgrenzungsprozesse und ihr Selbstverständnis als ‚Gegenkultur‘ definiert, erscheint dies wichtig und zielführend für ein tiefergreifendes Verständnis. Insbesondere durch eine histori-

1 BM wird in dieser Arbeit als Kurzform für ‚Black Metal‘ verwendet.

2 Der Begriff stammt ursprünglich aus juristischen Kontexten, wird hier aber in folgender Weise definiert und verwendet: Eine Grauzone im Hinblick auf rechte Ideologien bezeichnet das Aneignen von und die Selbststilisierung mit rechten Ideologien, ohne dass diese Teil des Selbstverständnisses werden, wodurch eine Abgrenzung zu deren Inhalten, die auch Beobachter/-innen als solche erscheinen kann, möglich wird.

sche Aufarbeitung der Gewordenheit der Szene und der damit einhergehenden sozialen Aushandlungsprozesse, die zur Konstruktion und zum Bestehen der Szene beigetragen haben bzw. beitragen, können deren Funktionsweisen und Logiken herausgearbeitet werden, welche daraufhin als Ausgangspunkt für die Beantwortung der hier verfolgten Forschungsfragen dienen können.

Diese Arbeit ist als Theorie- und Analysearbeit einzuordnen, welche versucht, die Kernelemente und Praktiken der BM-Szene in ihrer Reziprozität im Hinblick auf rechte Ideologien hin zu untersuchen. Dies ist allerdings nicht als bloßes Zusammentragen bisherigen Wissens über die Szene zu verstehen, da durch die sozialkonstruktivistische Rahmung dieser Arbeit ein bisher nicht präsender Blickwinkel auf die Szene eingenommen wird, der z.B. die historische Gewordenheit der Szene stärker einbezieht und es ermöglicht, neue analytische Erkenntnisse zu erzeugen. Dies ist insbesondere dadurch möglich, dass verschiedene, üblicherweise im Einzelnen betrachtete, institutionalisierte Aspekte der Szene aufeinander bezogen werden. Im Wechselspiel aus Theorie und Empirie erscheint diese Arbeit im Hinblick auf den Stand der Forschung als wichtiger und nötiger Beitrag, der als Ausgangslage für weitere empirische Auseinandersetzungen mit der Szene dienen kann. Somit ist diese Arbeit vor dem Hintergrund der wahrgenommenen Notwendigkeit entstanden, bisherige Forschung zu verknüpfen und neu zu rahmen. Daraus resultierend bezieht sich diese Arbeit nicht auf eine spezifische lokale Manifestation der Black-Metal-Szene, sondern auf institutionalisierte, und damit strukturelle, Eigenheiten des globalen Phänomens Black Metal, die sich in verschiedenen lokalen Kontexten zeigen, die hier zur Verdeutlichung der herausgearbeiteten Aspekte herangezogen werden. Schließlich ist noch zu erwähnen, dass mein Expertenwissen, welches aus einer jahrelangen intensiven Auseinandersetzung mit der Szene – dem Konsum ihrer Produkte sowie der Teilhabe an der lokalen Metal-Szene – resultiert, in diese Arbeit eingeflossen ist. Durch dieses Wissen war es mir möglich, bestehende Forschung auf Plausibilität zu prüfen sowie Prozesse, die innerhalb der Szene stattfinden, in einer für Außenstehende verständlichen Weise aufzuarbeiten und darzustellen.

Diese Arbeit ist dabei folgendermaßen aufgebaut: Zunächst wird der Untersuchungsgegenstand innerhalb soziologischer Diskurse verortet, einige Begrifflichkeiten werden geklärt und der bisherige Forschungsstand zur Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien wird beleuchtet. Daraufhin wird der sozialkonstruktivistische analytische Rahmen dieser Arbeit dargestellt (Kapitel 2). Anschließend wird die historische Gewordenheit des Black Metals aufgearbeitet und dargestellt sowie diese Gewordenheit mit der zuvor eingeführten theoretischen Perspektive in Verbindung gesetzt. Hierbei wird gezeigt, dass komplexe Konstruktionsprozesse seit der Konstitutionszeit der Black-Metal-Szene zu ihrer Verbindung mit rechten Ideologien beigetragen haben (Kapitel 3). Der Frage, wie Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien und Diskurse in der Black-Metal-Szene möglich sind, wird im Anschluss nachgegangen, indem Kernelemente der Szene betrachtet und im Hinblick auf die Fragestellung untersucht werden (Kapitel 4). Zusätzlich werden szeneeinterne Praktiken untersucht, die ein Aufrechterhalten rechter Ideologien und Diskurse innerhalb der Szene ermöglichen, sowie Widersprüche und Paradoxien hergeleitet und analysiert, die mit der Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien einhergehen. Hier wird insbesondere gezeigt werden, wie diese die Szene von einer eindeutigen Identifikation mit rechten Positionen abhalten (Kapitel 5). Dabei ist von Konstruktionsprozessen auszugehen, die nur im Zusammenspiel verschiedener Faktoren zum Status quo der Szene führen konnten.

Diese Arbeit kann somit als ‚multifaktorielle‘ Betrachtung eingeordnet werden, da hier versucht wird, verschiedene Aspekte der Szene einzubeziehen und miteinander in Verbindung zu setzen, die in vielen Veröffentlichungen nur im Einzelnen betrachtet werden. Hier wird hingegen argumentiert, dass nur durch deren Zusammenspiel die Verbindungen zu und das Aufrechterhalten von rechten Ideologien und Diskursen innerhalb der Black-Metal-Szene verständlich wird. Im Schlussteil werden die Ergebnisse der Arbeit noch einmal zusammengefasst, eine Reflexion über die Szene wird vorgenommen sowie ein Ausblick darauf gegeben, welche wissenschaftlichen Arbeiten noch ausstehen und wie sich die Szene weiterentwickelt hat und noch weiterentwickeln kann (Kapitel 6).

2 VERORTUNG UND FORSCHUNGSSTAND

2.1 SUBKULTUR- UND SZENEFORSCHUNG

In diesem Kapitel wird der Untersuchungsgegenstand innerhalb der Subkultur- und Szeneforschung verortet und aufgezeigt, warum in dieser Arbeit von der Black-Metal-Szene die Rede ist und nicht etwa vom Black-Metal-Genre oder der Black-Metal-Subkultur.

Zunächst ist Black Metal als Genre von Musik und Subgenre (zu Deutsch etwa: Unterart) des Heavy Metals bzw. des Extremen Metals zu definieren. In der Wissenschaft wird der Genre-Begriff zwar nicht nur genutzt, um musikalische Stile voneinander zu trennen, sondern auch, um „a set of musical events and the social processes and communities that constitute those events“ (Kahn-Harris, 2006, S.12) zu beschreiben, allerdings ist das Konzept dennoch nicht „rooted [...] in social, but in textual abstractions“ (ebd.). Wenn in dieser Arbeit vom Genre des Black Metals die Rede ist, dann im Sinne der musikalischen Eigenart, welche die Musik des Black Metals von anderen Genres unterscheidet. Meist sind es in dieser Arbeit aber die sozialen Prozesse, welche sich um das Genre herum und innerhalb dessen befinden, die von Interesse sind und welche mit dem Genre-Begriff nur unscharf eingefangen werden können. Stattdessen kann entweder von Subkultur oder Szene gesprochen werden. Im Folgenden werden diese beiden Konzepte näher erläutert und es wird dargelegt, warum in dieser Arbeit das Konzept der Szene dem der Subkultur vorgezogen wird.

Generell kann als Subkultur „eine spezifische, identifizierbare kulturelle Gruppe, die innerhalb einer größeren dominanten kulturellen Rahmung existiert“ (Netherton, 2014, S.400, e.Ü.³) verstanden werden. Diese Gruppe zeichnet sich durch eigene „Werte, Bedeutungen, und Identitäten aus, die sich von denen der dominanten Kultur unterscheiden“, (ebd., e.Ü.) und existiert oft „on the mar-

3 e.Ü.= eigene Übersetzung.

gins of ‚acceptable‘ society“ (Kahn-Harris, 2006, S.15). Dass Black Metal den Ansprüchen des Konzeptes entspricht, zeigt Kingsepp (2011), der dabei auf die Ausarbeitung der ‚subkulturellen Substanz‘ (Hodkinson, 2002) Bezug nimmt, welche im Black Metal durch folgende Merkmale erfüllt werde: „a strong sense of collective identity [...] with unwritten rules about authenticity (what is ‚true‘) leading to a high level of commitment and of consistent distinctiveness, as well as autonomy“ (Kingsepp, 2011, S.2).

Gerade die Gegenüberstellung der Subkultur zur ‚dominanten‘ Kultur impliziert aber einerseits den niedrigen Status der Subkultur und stellt andererseits deren Unterschiedlichkeit zur dominanten Kultur in den Vordergrund (Kahn-Harris, 2006, S.15). Weiter kann kritisiert werden, dass die kollektive Identität der Mitglieder und deren Homogenität überbetont werden. In Zeiten der Postmoderne, die sich unter anderem durch eine gesteigerte Zahl an Möglichkeiten und das Verschwimmen von Grenzen verschiedener Populärkulturen auszeichnet,⁴ kann damit argumentiert werden, dass das Konzept der Subkultur heutzutage nicht mehr zeitgemäß ist, da in postmodernen Gesellschaften stattdessen Individualität und Authentizität eine größere Rolle spielen (Venkatesh et al., 2015, S.68). So sind Individuen häufig Mitglieder in mehreren verschiedenen sozialen Gruppen zugleich, während diese Zugehörigkeiten weniger bindenden Charakter haben, als dies mit dem Begriff der Subkultur postuliert wird. Entsprechend kann argumentiert werden, dass wir uns in einer ‚Post-Subkulturellen‘ Ära (Muggleton & Weinzierl, 2003) befinden (Kahn-Harris, 2006, S.18).

In der Folge wird der Begriff von einigen Autoren und Autorinnen, die sich mit Heavy Metal beschäftigen, abgelehnt (Venkatesh et al., 2015, Kahn-Harris, 2006). Stattdessen findet das Konzept der ‚Szene‘ häufig Anwendung. Straw

4 Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit den Begriffen Moderne und Postmoderne und deren Wechselspiel zu Subkulturen (bzw. Szenen) Muggleton (2000). Zusammenfassend kann hier postuliert werden, dass „modernist theory stressed a series of discrete subcultural styles unfolding in linear time up until the late 1970s, the postmodern 1980s and 1990s have been decades of subcultural fragmentation and proliferation, with a glut of revivals, hybrids and transformations, and the co-existence of myriad styles at any one point in time“ (Muggleton, 2000, S.47).

(1991, S.373) definiert eine Musikszenen als „that cultural space in which a range of musical practices coexist, interacting with each other within a variety of processes of differentiation, and according to widely varying trajectories of change and cross-fertilization“. Dieses Verständnis von Szene erlaubt es, die Heterogenität seiner Mitglieder einzubeziehen und betont die Prozesse der permanenten Herstellung und des damit einhergehenden Wandels, die mit einer Szene verbunden sind (Kahn-Harris, 2006, S.20). Dieses Konzept kann somit auf alle (sozialen) Praktiken angewendet werden, die mit dem Genre des Black Metals verknüpft sind, also Praktiken des „music making, production, circulation, discussion and texts“ (ebd., S.15), die somit in das Verständnis der Szene integriert werden. Harris (2000, S.25) argumentiert, dass es somit möglich wird, „all music and music-related activity“ als innerhalb von Szene(n) stattfindend zu begreifen. Somit kann das Szenekonzept den Anforderungen der (Post-)Moderne gerecht werden. Auch die Frage der ‚Mitgliedschaft‘ verliert hierdurch an Bedeutung (Kahn-Harris, 2006, S.22) und ermöglicht es, fluide Grenzen anzunehmen, die sich vielmehr um Praktiken herum organisieren, die mit der Musik des Black Metals verknüpft sind. Szene wird somit als „emergent feature of everyday interaction and a construct of the researcher“ (ebd.) verstanden und in dieser Arbeit in dieser Weise verwendet.

Wenn hier also von *der* Black-Metal-Szene gesprochen wird, dann ist von der Gesamtheit globaler Praktiken die Rede, die sich um das musikalische Genre des Black Metals herum gebildet haben und sich damit (und mit sich selbst) auseinandersetzen. Auch kann die Rede von spezifischen lokalen Szenen (z.B. der norwegischen Szene der 1990er-Jahre) sein. Da es hier aber zunächst um Black Metal im Allgemeinen geht, erscheint dieses Konzept der Szene flexibel genug, um für das Beantworten der Fragestellungen angemessen zu sein: „The concept of scene allows researchers to produce work that is empirically grounded in specific contexts yet is open to connections with other pieces of research and to everyday language“ (ebd., S.21).

In Abgrenzung zum Begriff der Subkultur wird in dieser Arbeit außerdem nicht der von Thornton (1995) geprägte Begriff des ‚subkulturellen Kapitals‘ ver-

wendet, welcher in Anlehnung an das Konzept des ‚kulturellen Kapitals‘ von Bourdieu (1979, 1993) entstanden ist. Stattdessen wird hier von ‚szenischem Kapital‘ die Rede sein, wobei sich auf die Ausführungen von Kahn-Harris (2006) bezüglich der Herstellung von subkulturellem Kapital innerhalb der Extremen Metal-Szene gestützt wird. Dieses kann laut Kahn-Harris (2006, S.121) erhöht bzw. generiert werden, „by constructing and performing various forms of discourse and identity“, sowie durch „knowing the complex histories of the scene and by having heard the music of its vast number of bands“ (ebd., S.122). Außerdem trägt ein möglichst detailliertes Wissen über „the institutions and practices of the scene [which ...] require [...] an active experience of the scene“ (ebd., S.124) zur Akkumulation von subkulturellem bzw. szenischem Kapital bei. Personen, welche szenisches Kapital besitzen bzw. dieses performativ darstellen, wird mit Anerkennung begegnet, woraus Prestige, Macht, ein gesteigertes Selbstwertgefühl und eine Bestätigung der eigenen Identität resultieren können. Somit trägt szenisches Kapital zu einer „rewarding experience of the scene“ (ebd., S.121) bei. Dieses Konzept wird in der späteren Analyse immer wieder aufgegriffen werden. Durch den Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit wird sich zunächst noch in der Rechtsextremismusforschung verortet und der bisherige Forschungsstand zur Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien aufgearbeitet.

2.2 RECHTSEXTREMISMUSFORSCHUNG

Rechtsextremismusforschung hat in der deutschen Soziologie eine lange Tradition, deren Verlauf seit dem 2. Weltkrieg hier kurz nachgezeichnet werden soll. Zunächst war diese Forschung akteurs- und organisationsorientiert und Rechtsextremismus wurde als „Fortsetzung oder Wiederbelebung von NS-Aktivitäten“ (Virchow, 2016, S.6) eingeordnet, zudem wurde wahlsoziologischen Fragestellungen nachgegangen. In den 80er und 90er-Jahren des letzten Jahrhunderts rückte Jugendkultur vermehrt in das Zentrum der Betrachtung und die Hinwendung zu rechten Ideologien wurde als „jugendliches Protestsyndrom beziehungsweise die subjektiv sinnhafte Suche nach Bearbeitungsmöglichkeiten jugendspezifischer Lebens- und Konfliktlagen“ (ebd., S.7) eingeord-

net. Durch den Anstieg rassistisch motivierter Gewalttaten in den 1990er-Jahren wandelte sich erneut der Schwerpunkt der Forschung hin zu einer „Beschäftigung mit verschiedenen Faktoren der Gewalteskalation von rechts“ (ebd.), es gewannen Themen wie „Emotion und Affekt“ (ebd., S.9) verstärkt an Bedeutung. In diesem Zusammenhang wurde auch rechte „Jugend(sub)kultur mit ihren eigenständigen Style-Codes, internen Verständigungs- und musikalischen Ausdrucksformen“ (ebd.) näher betrachtet. Seither ist es zu einer starken Ausdifferenzierung der Rechtsextremismusforschung gekommen „im Gesamtkontext der extremen Rechten relativ wachsenden und handlungsfähigen neonazistischen Szene und Bewegung“ (ebd.). Damit einher ging eine Fokussierung auf „Entstehung, [...] Aufstieg und Niedergang extrem rechter Parteien“ (ebd.). Diese Arbeit schließt dabei an Forschungstraditionen der 1990er-Jahre an, indem sich mit Black Metal auf eine (primär) Jugend-Szene fokussiert wird, die sich um eine musikalische Ausdrucksform organisiert, zudem ist diese gleichzeitig im Kontext neuerer Forschung zu verstehen, da sich hier insbesondere der Entstehung und Konstruktion einer rechtsoffenen Szene gewidmet wird.

Der Begriff der Rechtsoffenheit weist hierbei bereits auf ein ungelöstes Problem der Rechtsextremismusforschung hin, welches ihre Begrifflichkeiten betrifft: Was gilt als rechts oder rechtsoffen, was als extrem und was als rechtsextrem? Auch in dieser Arbeit stellt sich die Frage, was als rechte Ideologien, Diskurse, Inhalte und Positionen zu verstehen ist. Allerdings kann sich hier nur insofern mit der Schwierigkeit der Begriffsbestimmung beschäftigt werden, als sich auf gängige Definitionen und Merkmalsauflistungen bezogen wird und erläutert wird, inwiefern diese im Black Metal vorfindbar sind.⁵ Als Elemente (extrem) rechter Weltanschauungen werden hier angesehen: „ein (völkischer) Nationalismus, Rassismus beziehungsweise Ethnopluralismus, Antikommunismus, Antipluralismus, Autoritarismus/Law-and-order-Denken sowie Feindschaft gegen Demokratie“ (ebd., S.10). Weiter kann genannt werden: „Glaube an den gesellschaftlichen Verfall, Antiamerikanismus, Geschichtsrevisionismus

5 Für einen Überblick und eine kritische Auseinandersetzung mit den Begriffen der Rechtsextremismusforschung Virchow 2016.

(bis hin zur Leugnung des Holocaust) [...] sowie personalisierendes Denken“ (ebd.). Dabei wird die eigene Kultur/nationale Gemeinschaft meist als Opfer stilisiert, die im Zuge der Moderne durch bestimmte Gruppen zerstört wurde oder werden wird. Weiter können ein „Streben nach ‚rassischer‘/‚volklicher‘ Homogenität“ (ebd.) und das Beharren auf sozialen Ungleichheiten als natürlich bzw. eine „sozialdarwinistische [...] Lebensphilosophie“ (ebd.) als konstitutiv angesehen werden. „Gemeinsam bilden sie die Grundlage der rassistischen, antisemitischen, antifeministischen, homophoben und elitären Programmatik der extremen Rechten“ (ebd.).

Für diese Arbeit im Besonderen interessant sind dabei die Verbindungen rechter Ideologien zu religiösen Ansichten, die heidnisch oder neuheidnisch einzuordnen sind, sowie der Begriff des ‚Fundamentalismus‘, der oft mit Rechtsextremismus in Verbindung gebracht wird und einen „quasi-religiöse[n] Glauben[n] an Volk, Nation und Vaterland“ (ebd., S.12) bezeichnet. Ebenfalls aufgegriffen wird in dieser Arbeit „die Ablehnung einer als dekadent wahrgenommenen westlichen Lebensweise“ (ebd., S.11), die von Virchow mit europäischem Faschismus in Verbindung gebracht wird.

Dem Autor ist bewusst, dass hierbei auch eine gewisse Unschärfe mit den Begriffen einhergeht. Diese ist im Rahmen dieser Arbeit aber insofern annehmbar, als sich rechte Ideologien und Diskurse im Black Metal in verschiedener Hinsicht äußern und ein Fokus auf beispielsweise Antisemitismus für die hier angegangenen Forschungsfragen zu reduktionistisch wäre und nicht zu fassen bekommen würde, wie die Verbindung der Szene zu rechten Ideologien grundsätzlich zustande kommt. Durch das apolitische Selbstverständnis der Szene ist es außerdem schwierig, Einstellungen innerhalb dieser als explizite Positionierungen zu betrachten, mit denen sich inhaltlich auseinandergesetzt wurde. Hier wird gezeigt, dass diese stattdessen häufig Ausprägungen szenischer Praktiken und Konventionen sind, die auf sceneinterne Logiken zurückgehen und sich an den Kernelementen des Selbstverständnisses der Szene orientieren, die in dieser Arbeit herausgearbeitet werden, wodurch eine Reduktion dieser Kernelemen-

te auf einzelne Aspekte, wie Antisemitismus, schwierig erscheint (insbesondere Kapitel 5.2).

2.3 FORSCHUNGSSTAND

Zu Beginn ihres Sammelbandes ‚Metal Matters‘ postulieren Nohr & Schwaab (2012, S.10), dass Metal in der Wissenschaft eine vergleichsweise geringe Aufmerksamkeit zuteilwird. Diese führen sie auf eine latente „Verachtung für das Genre“ (ebd.) zurück, eine „Verachtung, die der Metal mit anderen theoretisch marginalisierten, gleichzeitig aber kulturell wie ökonomisch erfolgreichen Genres [...] teilt“ (ebd.). Die Autoren beziehen sich dabei auf Metal insgesamt. Wie steht es dann um den Forschungsstand, der eine noch marginalisiertere Form des Metals betrifft?

Zunächst ist hier die Arbeit von Kahn-Harris (2006) hervorzuheben, der mit seinem Buch ‚Extreme Metal: Music and Culture on the Edge‘ den extremeren Formen des Metals Aufmerksamkeit zuteilwerden ließ und dabei Konzepte entwickelte, die sich seither in einer Vielzahl von Publikationen zum Thema Black Metal wiederfinden. Auch in dieser Arbeit wird sich hauptsächlich auf Kahn-Harris bezogen, wobei sein Fokus stärker darauf liegt, die Logiken der extremen Metal-Szenen⁶ zu beleuchten und diese insbesondere im Hinblick auf Macht und Formen des Kapitals hin zu untersuchen. Die Metal-Szene identifiziert er dabei als eine Szene, der „virtually no [...] cultural capital“ (ebd., S.69) zugeschrieben wird, die aber zugleich „its own, indigenous, sources of difference and capital“ (ebd., S.121) erzeugt, dessen Aneignung und Zurschaustellung dazu beiträgt, dass Mitglieder der Szene sich zugehörig und in ihrer Identität bestärkt fühlen. Weiter stellt er dar, aus welchen Personengruppen (differenziert nach Ethnie, Geschlecht, Sexualität) die Szene besteht und inwiefern diese Zusammensetzung mit Machtverhältnissen zusammenhängt und wie diese auch innerhalb der Szene wirken. In seiner Arbeit geht er stellenweise auf die BM-Szene

6 Hier sind folgende Genres inkludiert: Grindcore, Death-, Thrash-, Speed- und Black-Metal.

und ihre Verbindungen zu rechten politischen Positionen ein, allerdings nicht in einer systematischen und fokussierten Art und Weise, wie dies hier der Fall ist.

Eine Übersicht über die Entstehungsgeschichte und die Gewalttaten der Black-Metal-Szene geben Moynihan & Söderlind (2007). Mit einer verstärkt kulturwissen-schaftlichen Sicht auf Metal, und insbesondere Black Metal, beschäftigen sich die Beiträge im zuvor erwähnten Sammelband ‚Metal Matters‘ (Nohr & Schwaab 2012), eine interdisziplinäre Perspektive nehmen die Beiträge in den Sammelbänden ‚The Metal Void: First Gatherings‘ von Scott und von Helden (2010) ein ebenso wie die Beiträge in ‚Analyzing Black Metal – Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur‘ von Chaker et al. (2018). Weiter ist die Arbeit von Dornbusch & Killguss (2007) hervorzuheben, die mit ihrem Buch ‚Unheilige Allianzen: Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus‘ einen Überblick über die Entstehung des Black Metals, seine Inhalte und seine Verbindungen zu rechten Ideologien schaffen. Andere Arbeiten zum Thema Black Metal beschäftigen sich häufig mit einzelnen Aspekten der Szene oder untersuchen lokale Black-Metal-Szenen. So beschäftigen sich Buesnel (2020), Hagen (2011), Kingsepp (2011) und Olson (2011) mit (rechten) Ideologien im Black Metal, Manea (2015) fokussiert sich auf Diskurse um Herkunft und Rasse im Black Metal. Prozesse der Identitätskonstruktion werden von Netherton (2014) und Venkatesh et al. (2015) beleuchtet. Weitere Arbeiten heben die gegenkulturellen Aspekte des Heavy Metals hervor (Hjelm et al., 2011), das apolitische Selbstverständnis der BM-Szene (Scott, 2011) und die Konstruktion von Authentizität (Kuppens & van der Pol, 2014). Lokale Szenen werden unter anderem untersucht von Lucas et al. (2011), welche die nordenglische BM-Szene untersuchen, Hillier und Barnes (2020), welche die australische BM-Szene in den Blick nehmen, sowie Venkatesh et al. (2014), die sich auf Online-Szenen beziehen. Dieser Überblick ist nur als ausschnitthaft zu betrachten, da Black Metal insbesondere in den letzten zehn Jahren vermehrt Aufmerksamkeit auch in den Wissenschaften zuteilt wurde. Insgesamt wurden in den hier erwähnten Werken die Verbindungen von Black Metal und rechten Ideologien sowie die institutionalisierten Kernelemente der Szene, welche diese Verbindungen begünstigen, herausgearbeitet, wobei viele

Veröffentlichungen sich nur auf einzelne Aspekte der Szene stützten und diese im Detail beleuchten. Auch im Hinblick auf die Aufrechterhaltung rechter Ideologien und Diskurse in der BM-Szene haben einige der zuvor genannten Veröffentlichungen einen Beitrag geleistet.

2.4 DIE GESELLSCHAFTLICHE KONSTRUKTION DER WIRKLICHKEIT

Dieses Kapitel wird sich mit der Entstehungsgeschichte des Black Metals befassen, um eine Grundlage für die spätere Analyse durch die Linse der von Berger & Luckmann (1969) beschriebenen Prozesse der Typisierung, Habitualisierung, Objektivation, Institutionalisierung, Legitimation, Sozialisation und Internalisierung zu schaffen. Diese sozialkonstruktivistische Auseinandersetzung mit der historischen Gewordenheit findet im Anschluss statt. Nichtsdestotrotz wird bei den historischen Darstellungen bereits vereinzelt auf Konzepte von Berger & Luckmann zurückgegriffen, die hierzu knapp erklärt werden.

Die Autoren beschreiben in ihrem Buch ‚Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit‘ (1969), wie Wirklichkeit, Wissen und Identitäten gesellschaftlich hergestellt werden, wie also „subjektiv gemeinter Sinn zu objektiver Faktizität *wird*“ (Berger & Luckmann, 1969, S.20, kursiv im Original). Sie beginnen damit, zu beschreiben, wie in andauernden Interaktionen Handlungen und Verhalten habitualisiert und typisiert werden, sodass diese für den jeweils anderen erwartbar werden. Hier findet sich die Grundlage dafür, was sie als ‚Institutionen‘ beschreiben. Institutionen sind dabei alle durch Typisierung habitualisierten Handlungen: „Institutionalisierung findet statt, sobald habitualisierte Handlungen durch Typen von Handelnden reziprok typisiert werden“ (ebd., S.58). Die so entstandenen Institutionen benötigen, sobald sie an eine ‚Nachfolgeneration‘ weitergegeben werden, „Legitimation, [...] Erklärung und Rechtfertigung“ (ebd., S.66), wodurch diese ‚erhärtet‘ und ‚ernst‘ werden – auch für die Generation, die sie (zunächst spielerisch) geschaffen hat. Dieser Prozess, in welchem „die Produkte tätiger menschlicher Selbstentäußerung objektiven Charakter gewinnen, ist Objektivation“ (ebd., S.64f.). Die so entstandenen Institutionen, die objektiv vorhanden erscheinen, schaffen somit auch in ihnen legitim ein-

nehmbar Rollen und bestimmen das mögliche Verhalten. Vermittelt werden diese ‚Vorschriften‘ bzw. die ‚objektive‘ Wirklichkeit durch Prozesse der (primären und sekundären) Sozialisation und Internalisierung. Während die primäre Sozialisation Kinder in die Gesellschaft einführt und diesen *die* Welt schlechthin vermittelt, sind Prozesse der sekundären Sozialisation durch die Ausdifferenzierung von Wissen in der Gesellschaft an Institutionen gebunden und deren Inhalte werden meist nicht in einer zwingenden Weise internalisiert, da diese nur *eine* von möglichen Welten darstellen, von denen sich, im Gegensatz zur in der primären Sozialisation vermittelten Welt, abgegrenzt werden kann.

Viele dieser Prozesse sind im nachfolgenden historischen Teil deutlich erkennbar und werden daher auch so bezeichnet. Insbesondere kann hierbei gezeigt werden, wie sich die Institution ‚Black Metal‘ mit ihren im Hauptteil dieser Arbeit näher betrachteten institutionalisierten Kernelementen der Szene, die sich in diesem Verlauf objektiviert haben, herausgebildet hat. Dieser historische Abriss ist auch insofern wichtig, als jede Institution nur durch Historizität möglich wird. Hier wird nun ein Überblick über die Entstehungsgeschichte des Black Metals gegeben mit einem Fokus auf die bei der Institutionalisierung vorstattengegangenen Abgrenzungsprozesse. Im Mittelpunkt dieser Betrachtung stehen Bands der sogenannten ‚zweiten Welle‘ und Varg Vikernes, dem im Hinblick auf die Assoziation von Black Metal und rechten Ideologien eine Vorreiterrolle zukommt.

3 BLACK METAL – FALLVORSTELLUNG

„Es ist unmöglich, eine Institution ohne den historischen Prozess, der sie heraufgebracht hat, zu begreifen“ (Berger & Luckmann, 1969, S.58).

3.1 DIE ‚ERSTE WELLE‘ DES BLACK METALS

Auch wenn es manchmal recht arbiträr anmutet, einen genauen Startpunkt für das zu benennen, was heute als Black-Metal-Szene gilt, wird in der Regel auf

den Beginn der 1980er-Jahre verwiesen, als Black Metal als Spielart des Heavy Metals zu entstehen begann (Wagenknecht, 2012, S.153). In dieser sogenannten ‚ersten Welle‘ werden Bands wie Bathory und Venom als die Prägendsten angesehen. „Diese erfanden im Grunde nichts Neues, sondern trieben [...] die bereits im Heavy Metal und seinen Subgenres vorhandenen musikalischen, textlichen und optischen Orientierungen [...] auf die Spitze“ (ebd.). Den genannten Bands ging es damals vor allem darum, die bislang gängigen Grenzen von Härte und Geschwindigkeit zu überwinden, und zwar auf mehreren Ebenen: „in Musik, Text und Image“ (ebd.).

Generell fand in den 1980ern eine zunehmende Fragmentierung und Ausdifferenzierung des Metals hin zu verschiedenen Genres statt. Dabei gab es zwei sehr unterschiedliche Richtungen der Weiterentwicklung: Einerseits wurde sich stärker am Mainstream orientiert und es kamen Genres wie Pop- und Glam-Metal⁷ auf. Die andere Seite zeichnete sich durch eine fundamentalistische Orientierung aus, welche sich aktiv von den neueren Strömungen abzugrenzen versuchte, und die Genres des Metals entstanden, die heutzutage unter das Spektrum des Extremen Metals fallen: Thrash-, Speed-, Death-, und Black-Metal (Kahn-Harris, 2006, S.2; Harris, 2000, S.24). Dieser ‚Fundamentalismus‘ lehnte sich gegen die wahrgenommene Dekadenz auf und versuchte stattdessen zu einem „wahrgenommenen vorherigen Reinheitszustand“ (Kahn-Harris, 2006, S.2, e.Ü.) zurückzukehren. Hier setzte die Band Venom an, die auf die „increasingly burlesque nature of metal [...] and] the burgeoning emphasis on technical virtuosity“ (ebd.) reagierten, indem sie sich durch „more extreme occult imagery than other metal bands“ (ebd.) inszenierten, zudem spielten sie „a speeded-up and stripped-down version of the genre“ (ebd.) und positionierten sich somit gegen die leichte Zugänglichkeit von Pop- und Glam-Metal und die selbstverherrlichende Technikbeherrschung des Thrash- und Death-Metal.

7 Glam-Metal ist ein Genre des Metals, welches sich visuell durch „high-volume hair and lurid dress, and lyrically by a ravenous lust for the opposite sex“ (Kurennaya 2012) auszeichnet und musikalisch an eingängigen Melodien orientiert ist.

Namensgebend für das Genre des Black Metals ist das Album ‚Black Metal‘ (1982) von Venom. Musikalisch ist dieses Album aber noch weit von dem entfernt, was sich später als der eigene Klang des Black Metals etablieren sollte und kann als „Mischung aus primitiv und roh gespielter Heavy Metal und der Direktheit und Aggressivität des Punk“ (Wagenknecht, 2012, S.153) beschrieben werden. Was sich hingegen auch heute noch im Genre wiederfinden lässt, ist die hier losgetretene Zuwendung zu „satanistischen und okkulten Texte[n] sowie die Verwendung von Pseudonymen“ (ebd.). Auch visuell wurde diese Verbindung zum Satanismus auf Albencovern und in Bühnenshows verarbeitet. Dabei wurden „Pentagramme und Teufelsdarstellungen“ (ebd.) verwendet, man kleidete sich vorwiegend in schwarz und stellte sich „auf Fotos mit diabolisch verzerrter und grimassierter Mimik und ostentativ aggressiver Gestik“ (ebd.) dar. Zunächst wurde der Begriff Black Metal allerdings weniger mit einer eigenen Musikrichtung verbunden als vielmehr als Sammelbegriff für Bands verwendet, die sich offen mit satanistischem Auftreten inszenierten (Kahn-Harris, 2006, S.4).

Seinen typischen Klang bekam Black Metal dann einige Jahre später durch die Band Bathory mit ihrem gleichnamigen Album ‚Bathory‘ (1984). Ästhetisch und textlich wurde sich an den etablierten Formen von Venom orientiert, musikalisch allerdings wurde ein

„dreckig verwaschenes, atmosphärisch hohtöniges und dichtes Klanguniversum aus keifendem und textlich zumeist unverständlichem Gesang, einfachem Rhythmus, hoher Geschwindigkeit bei minimalistischer und sehr direkter Produktion [erzeugt]“ (Wagenknecht, 2012, S.153f.).

Erweitert wurden Ästhetik und Klang außerdem von Bands wie Celtic Frost und Hellhammer, die „mit ihren schleppenden, langsamen und bedrohlichen Passagen den Sound und die Songstruktur des Black Metal“ (ebd., S.154) vervollständigten. Auch die Selbstinszenierung auf Fotos durch das Posieren mit Mittelalterwaffen, „in schwarzer Lederkleidung und geschmückt mit Nieten- und Nagelarmbändern und -gürteln“ (ebd.) wurde hier etabliert. Auffindbar

ist dabei in einer frühen Form die im Stil dem Aussehen von Leichen nachempfundene schwarz-weiße Gesichtsbemalung des ‚Corpse Paint‘, die immer noch zur typischen Selbstdarstellung gehört. Somit wurde Anfang bis Mitte der 1980er-Jahre die „bis heute kaum veränderte Blaupause des Black Metal“ (ebd.) geschaffen. Obwohl hier die Grundsteine dafür gelegt worden sind, was sich in Ästhetik und Klang später zu einem eigenen Genre und einer eigenen Szene entwickeln sollte, wurden diese Neuheiten aber zunächst von den damals populären Genres des Death- und Thrash-Metals adaptiert, sodass sich kein eigenständiges Genre und keine eigenständige Szene herausbilden konnten. Somit konnte Black Metal hier noch nicht als ‚eigenständige‘ Institution etabliert werden, allerdings sind die hier beschriebenen ästhetischen, musikalischen und performativen Eigenheiten als erste Typisierungen und Habitualisierungen zu verstehen, die aber zunächst, durch die Adaption in andere Institutionen hinein, nicht zur Bildung einer eigenen Institution des Black Metals führen konnten.

3.2 DIE ‚ZWEITE WELLE‘ DES BLACK METALS – DIE NORWEGISCHE SZENE DER 1990ER-JAHRE

Dies sollte sich zu Beginn der 1990er-Jahre ändern, als Black Metal sich „in Skandinavien und vor allem in Norwegen explosionsartig zu einer eigenen Szene entwickel[te]“ (Wagenknecht, 2012, S.154) Während sich musikalisch und ästhetisch stark an den Typisierungen der ersten Welle des Black Metals orientiert wurde, zeichnete sich diese ‚zweite Welle‘ vor allem durch ihre ideologische Orientierung aus (ebd.). Auch die in diesem historischen Teil primär im Fokus stehenden Bands Burzum und Mayhem sind in dieser Welle angesiedelt und bilden mit Bands wie Emperor, Immortal und Darkthrone den Kern der damaligen norwegischen Szene. Diese zweite Welle des Black Metals sollte auch diejenige sein, die mit den zuvor eher spielerisch eingeführten Elementen der Misanthropie und des Satanismus ‚ernst machen‘ sollte, „indem sie die künstlerischen Gewalt- und Machtfantasien sowie die provokativ spielerische Ablehnung des Christentums in die Realität überführ[t]en“ (ebd.). Dies muss vor allem als erneuter Versuch der Abgrenzung (und somit der eigenen Identitätskonstruktion/Institutionalisierung) verstanden werden, welche sich nun pri-

mär gegen den Death Metal wendete, welchem trotz seines lyrischen Fokus auf „Gewalt und Tod“ (ebd., S.155) unterstellt wurde, „lebensbejahend und spaßorientiert“ (ebd.) zu sein. Diese Diffamierungen können insofern als Versuche der Legitimation der Institution des Black Metals verstanden werden, als durch diese die Inkompatibilität des Black Metals mit bereits institutionalisierten Formen von Musik-Szenen hervorgehoben wird.

Im Gegensatz zum Death Metal zeichnete sich die norwegische Black-Metal-Szene vor allem durch „strikte Regeln über Ernsthaftigkeit, Stil und Elitismus“ (Lucas et al., 2011, S.280, e.Ü.) aus. Es wurde versucht, sich „bewusst und mit einer neuartigen ideologischen Ernsthaftigkeit und Vehemenz abzusetzen“ (Wagenknecht, 2012, S.155) und zwar von allen gängigen Metal-Genres, da selbst die extremsten noch nicht ‚extrem‘ und ‚ernst‘ genug waren. Hier lässt sich die Grundlage dafür finden, was als eine starke Orientierung an Authentizität innerhalb des Genres bis heute als Institution Bestand hat, denn bereits in seiner Entstehung ging es Black Metal darum, sich von den ‚unechten‘ Arten des Metals zu distanzieren, welche sich entweder zu stark über selbstverherrlichende Inszenierungen der Technikbeherrschung von Instrumenten oder der Annäherung an den musikalischen Mainstream auszeichneten (Kahn-Harris, 2006, S.2).

Ihre Ernsthaftigkeit und ihr authentisch ‚böses‘ Image suchte die norwegische Black-Metal-Szene nicht nur über ihre extreme Musik, sondern auch durch ihre extremen Taten zu demonstrieren. Dies kann als Bestandteil der Legitimation der neuen Institution verstanden werden, da diese auch (potenziellen) neuen Anhängern und Anhängerinnen gegenüber als ‚ernsthaft‘ dargestellt werden musste, da die zuvor dargestellten Typisierungen und Abgrenzungen dies verlangten. Diese grenzüberschreitende Orientierung wird als ‚Transgression‘ (Kahn-Harris, 2006) bezeichnet und hat in den, inzwischen in der Szene zu mythischen (und legendären) Erzählungen gewordenen, Gewalttaten der norwegischen Szene Ausdruck gefunden, welche einige Morde, Selbstmorde und Brandanschläge auf Kirchen verübte. Außerdem wurden „massiv – gelegentlich nationalsozialistisch beeinflusste – misanthropische Anschauungen verbreitet“ (Wagenknecht, 2012, S.155). Diese transgressive Orientierung kann ebenfalls

als eine der das Verhalten bestimmenden Institutionen innerhalb der Szene angesehen werden (Kapitel 4.2).

Das, was sich als musikalische, ästhetische sowie (zum Teil bereits) ideologische Institution des Black Metals herausbildete, kann beinahe idealtypisch anhand der Band Darkthrone zusammengefasst werden. Diese spielte Black Metal, der aus

„keifende[m] Gesang, einfache[m] Rhythmus, rudimentäre[r] bis nicht vorhandene[r] Melodie, kalte[r] und düstere[r] Klangfarbe, dissonante[r] Struktur bei nur gering variierender Dynamik und kaum bis unverständliche[n] Texte[n bestand]“ (ebd.).

Außerdem kann die Produktionsqualität als „Hingabe zu ‚schlechtem‘ Klang“ (Hagen, 2011, S.188, e.Ü.) bezeichnet werden, die sich aber als Merkmal für den Sound ‚trven‘⁸ Black Metals etabliert hat (ebd.). Weiter wurden von Darkthrone die lyrischen Themen verarbeitet, die ebenfalls bis heute dominant im Black Metal zu finden sind: „Okkultismus, Satanismus, Naturverbundenheit, Heidentum sowie skandinavische und germanische Folklore und Mythologie“ (Wagenknecht, 2012, S.155). Auch eine spielerische Auseinandersetzung und Selbststilisierung mit rechten Ideologien ist bei Darkthrone zu finden, welche auf den Rücken des Albums ‚Transilvanian Hunger‘ (1994) den Slogan ‚Norsk Arisk Black Metal‘⁹ drucken ließen, zudem wurde versucht, das Album mit dem Verweis zu zieren, dass jegliche Kritiker/-innen der Musik aufgrund ihres „jü-

8 Eine im Black Metal stark verbreitete Praxis ist das Ersetzen von ‚u‘^s mit ‚v‘^s. Hier ist also von einem ‚truen‘ Klang die Rede. Diese Praxis kann als zusätzlicher Versuch der Abgrenzung und Identifikation mit einer eigenständigen Musikrichtung gelesen werden, es geht hiermit eine gewisse Mystifizierung einher, die (gewissermaßen) versucht, den wahren Inhalt zu verschlüsseln und damit nur Eingeweihten verständlich zu machen. Trve kann zunächst als Wahrhaftigkeit übersetzt werden, jedoch schwingt in dem Begriff des ‚Trven‘ innerhalb der Szene stets auch Boshaftigkeit oder zumindest Gegenkulturalität mit, die nur schwer außerhalb dieses szenischen Begriffs beschreibbar ist.

9 Dies kann übersetzt werden als ‚Norwegischer Arischer Black Metal‘.

dischen Benehmens“ (Moynihan & Söderlind, 2007, S.371) belächelt werden sollten.

Dass sich Black Metal in dieser zweiten Welle nicht nur als Genre, sondern auch als Szene etablieren konnte, ist auf die allgemeine Anerkennung und Verwendung der hier aufgelisteten Typisierungen und Habitualisierungen zurückzuführen, welche es ermöglichten, Zugehörigkeit anzuzeigen und somit Black Metal zu einer Institution werden zu lassen (Wagenknecht, 2012, S.156). Dies ist primär der norwegischen BM-Szene und der Publicity zu verdanken, die mit ihren ideologisch motivierten Taten einherging. Um Black Metal im Hinblick auf die Fragestellungen dieser Arbeit untersuchen zu können, ist ein detaillierter Einblick in die Machenschaften der Szeneanhänger/-innen der 1990er-Jahre nötig, denn die hier verkörperten Ideen und Ideologien sind bis heute für den Black Metal prägend, indem diese über ihre Präsenz als Mythen innerhalb der Institution Black Metal letztere reproduzieren. Gleichzeitig können diese Mythen als Legitimationen dafür dienen, was Black Metal bis heute auszeichnet. Die folgende historische Rekonstruktion orientiert sich primär an den Darstellungen von Moynihan & Söderlind (2007), deren Buch ‚Lords of Chaos‘ als Produkt der Szene selbst gesehen werden sollte. Dies ist hier aber insofern unproblematisch, als sich szenische Praktiken an Produkten der Szene selbst orientieren und weniger an wissenschaftlichen Texten über diese. Dementsprechend gilt hier im Sinne des Thomas-Theorems: Wenn Menschen Mythen als real definieren, sind sie real in ihren Konsequenzen (Thomas & Thomas, 1928)¹⁰.

3.3 SZENEMYTHEN DER ‚ZWEITEN WELLE‘ – MAYHEM, EURONYMOUS UND HELVETE

Während Venom für die erste Welle des Black Metals die Vorzeigeband schlechthin ist, kommt diese Rolle in der zweiten Welle der Band Mayhem zu, um die sich ein Großteil der Szenemythen rankt. Die Band wurde 1984 in Oslo ge-

¹⁰ Dies ist eine Anwendung des Thomas-Theorems, welches in ursprünglicher Form lautet: „If men define situations as real, they are real in their consequences“ (Thomas & Thomas, 1928).

gründet, unter anderem von Oystein ‚*Euronymous*‘ Aarseth, der sich später als einer der zwei Protagonisten der Szene etablieren sollte. Diese spielten zunächst eine sehr rohe Form des Death Metals, bevor Black Metal als Genre und Szene etabliert war und auch in ihrem Image waren sie der Death-Metal-Szene näher und werden in ihren Anfängen als wenig ernst beschrieben. Später würden sie behaupten, „von Anfang an ausschließlich Black Metal gespielt“ (Moynihan & Söderlind, 2007, S.65) zu haben. Im Untergrund machte sich die Band schnell einen Namen und war für viele der Inbegriff des Extremen. Nach einem Sängerwechsel schloss sich 1988 PerYngve ‚*Dead*‘ Ohlin als neuer Sänger der Band an. In den wenigen Bühnenshows, die er mit der Band spielte, schnitt er sich auf der Bühne vorsätzlich in die Arme, zum Teil so stark, dass er große Mengen Blut verlor. Dead passte somit perfekt in das extreme Image, welches Mayhem versuchte zu verkörpern. Bei ihrem ersten gemeinsamen Live-Auftritt dekorierte die Band außerdem die Bühne mit auf Pfählen gespießten Schweinsköpfen (ebd., S.73f.) – ein weiterer Versuch, das extreme Image zu konstruieren, für das sie bekannt waren. Hier kann davon ausgegangen werden, dass das Wissen um ihr extremes Image auch von der Band selbst verlangte, immer extremer aufzutreten, um diesem gerecht zu werden, was sich ebenfalls in den folgenden Darstellungen zeigt.

Die Mythen, die sich um die Band ranken, nehmen hauptsächlich im April 1991 ihren Ausgang, als Ohlin Selbstmord begeht, indem er sich mit einer Schrotflinte in den Kopf schießt. Dieser wird von Euronymous gefunden, mit dem er zu dieser Zeit zusammenlebt. Nachdem dieser die Leiche gefunden hat, „ist er rausgelaufen und zum nächsten Laden gefahren, um eine Kamera zu kaufen und Fotos zu machen, erst dann hat er die Polizei verständigt“ (ebd., S.68f.¹¹). Was zunächst wie ein Mythos wirkt, ist durch die Verwendung eines dieser Fotos als Album-Cover einer Live-Konzert-LP von Mayhem morbide Wirklichkeit. Weiter habe Euronymous Teile des Schädels und des Hirns aufbewahrt und diese zu Halsketten verarbeitet bzw. gegessen (ebd., S.75).

11 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten Schlagzeuger ‚*Hellhammer*‘ der Band Mayhem.

Der Selbstmord von Dead wurde von Euronymous glorifiziert, „um die Aura der Band noch extremer erscheinen zu lassen“ (ebd., S.79). Weiter instrumentalisierte er diesen, indem er Aussagen traf, die diesen Selbstmord als Teil von „einem kontinuierlichen Krieg gegen andere Musikszenen“ (ebd.) darstellten: „Dead ist gestorben, weil die Trend-Leute alles, was früher die alte Black-Metal/Death-Metal-Szene ausmachte, zerstört haben. Heute ist ‚Death‘ Metal etwas normales, akzeptiertes und LUSTIGES (argh), und wir HASSEN das“ (ebd., zitiert Orcustus Magazin, 1992, S.36¹²). Diese Aussagen können als Versuch gedeutet werden, die Abgrenzungen und die Transgression des Black Metals weiter zu verdeutlichen und somit die neue Institution zu stabilisieren und zu legitimieren.

Euronymous selbst ist durch seine Rolle als Mitbegründer der im Untergrund für Aufsehen sorgenden Band Mayhem und seine charismatische Art zum Mittelpunkt der Black-Metal-Szene geworden, die sich in Oslo organisierte. Zunächst gründete er 1987 sein eigenes Plattenlabel ‚Deathlike Silence Productions‘ (DSP). Seine Einflussphäre versuchte er außerdem durch das Gründen des Plattenladens ‚Helvete‘ (Norwegisch für ‚Hölle‘) kurz nach Deads Selbstmord im Jahre 1991 weiter zu festigen. Dabei ist davon auszugehen, dass Euronymous einen starken Einfluss auf die weitere Entwicklung der Szene nahm; so wird beschrieben, er habe den meist jungen Kunden und Kundinnen gezeigt, „worum es bei Black Metal wirklich ging“ (ebd., S.57¹³) und dass „[d]ie ganze norwegische Szene [...] auf Euronymous und seinem Vermächtnis aufbaut“ (ebd.). Prägend sei er auch für die ideologischen Inhalte der BM-Szene gewesen. So wurde der „wahre [...] Kern des Black Metal“ (ebd.) etabliert, inklusive dem Hang zum Extremismus – was das genau bedeuten sollte, wird im Laufe des Kapitels verdeutlicht. Somit ist insbesondere hier zu sehen, wie Black Metal zu einer Institution wurde, die über Prozesse der sekundären Sozialisation ihre Typisierungen und Habitualisierungen weiter objektivierte und den Status als

12 Diese zitieren Euronymous aus einem Interview des Orcustus Magazins (1992).

13 Dieses und die folgenden beiden Zitate stammen aus einem von den Autoren geführten Interview (1995) mit ‚Metalion‘, der in der norwegischen Szene aktiv war und das Metal-Fanzine ‚Slayer‘ gründete.

eigene Institution, die sich von anderen abgrenzt und unterscheidet, produzierte und legitimierte. Insbesondere durch die Weitervermittlung durch Euronymous konnte die so geschaffene Institution ‚ernst‘ und zur ‚objektiven‘ Wirklichkeit werden.

Der in seiner Ästhetik ganz am Black Metal orientierte Plattenladen Helvete wurde dabei „zum Brennpunkt der Szene“ (ebd., S.56) und damit „zu einer Art Institution“ (ebd., S.84). „[E]s war eine sehr komplexe und sehr harte Atmosphäre [...]. Die Leute wollten akzeptiert werden, und vor Euronymous und den älteren Szenemitgliedern hatten sie Ehrfurcht“ (ebd., S.85¹⁴). In diesem Zusammenhang wird auch davon gesprochen, dass Euronymous als Mitglied von Mayhem ein gewisses Image aufrechtzuerhalten hatte, um weiterhin als authentisch zu gelten. Mit der Ausbildung der Institution ging also ebenfalls das Ausbilden von Rollen einher, die innerhalb dieser legitim gespielt werden können und diese Rolle bzw. das Image, welches mit dieser einherging, wurden für Euronymous selbst objektive Wirklichkeit.

3.4 BURZUM, VARG VIKERNES UND KRIMINELLE DELIKTE

Im Umfeld des Helvete-Ladens wurde auch Varg Vikernes, der aus Bergen kam, stärker in die Szene involviert. Dieser gründete 1991 sein Ein-Mann-Projekt Burzum¹⁵, welches bis heute eine der meistgehörten Black-Metal-Bands ist und (damals) den Klang von Black Metal mitdefiniert(e). Im Rahmen seiner ausgedehnten Besuche in Oslo und nachdem Vikernes ein erstes Album aufgenommen hatte, freundeten sich Euronymous und Vikernes an und schlossen einen Vertrag darüber ab, das nächste Burzum-Album auf dem DSP-Label zu veröffentlichen, und arbeiteten demnach zunächst zusammen.

14 Zitat aus einem von Moynihan geführten Interview (1995) mit ‚Ihsahn‘, dem Sänger der norwegischen Black-Metal-Band Emperor.

15 In Anlehnung an die Werke Tolkiens beschreibt Vikernes den Namen: „‚Burz‘ heißt Nacht oder Dunkel, und die Endung in der Mehrzahl hat ein zusätzliches ‚um‘, demnach heißt ‚Burzum‘ viel Dunkelheit, Nacht. So wie die Demokratie für sich ‚Licht‘ und ‚das Gute‘ beansprucht, dachte ich, müssen wir logischerweise ‚Dunkel‘ und ‚das Böse‘ sein“ (Moynihan & Soderlind, 2007, S.179f., zitieren den von ihnen interviewten Vikernes).

Die Szene um den Helvete-Laden beging in diesem Zeitraum kleinere Delikte, wie Kirchenraub, Grabschändungen und das Versenden von Todesdrohungen (ebd., S.89). Die institutionalisierte und inzwischen ernste antichristlich-satanistische Philosophie des Black Metals verlangte aber auch nach drastischeren Maßnahmen. Diese sollten sich dann in dem Niederbrennen verschiedener norwegischer Kirchen niederschlagen. Die auserkorenen Kirchen waren Stabskirchen, eine fast ausschließlich in Norwegen zu findende Kirchenform, die sich durch eine reine Holzkonstruktion auszeichnet. Der erste Brandanschlag geschah am Samstag, den 6. Juni 1992 (6. Wochentag, 6. Tag des 6. Monats = 666¹⁶). Das Ziel war die Fantoft-Kirche in Bergen, die komplett niederbrannte. Obwohl Vikernes verdächtigt wurde, und dieser ein Bild der niedergebrannten Kirche für sein Album ‚Aske‘ (1993, Norwegisch für Asche) verwendete, kam es nie zu einer Verurteilung. Im selben Jahr sollten sieben weitere Kirchen diesem Beispiel folgen, von denen Vikernes für drei verantwortlich gemacht und später verurteilt wurde. Die Motive für diese Brandstiftungen können vom Unterstreichen der extremen Aussagen (also Authentizität und Transgression) zu dem Erlangen von Aufmerksamkeit und szenischem Kapital bis zum Stilisieren zu einem „gerechtfertigte[n] Racheakt gegen das Christentum“ (ebd., S.103) eingeordnet werden. So erklärte Vikernes des Öfteren, dass „die christliche Kirche für den Untergang der ‚wahren Kultur‘ Norwegens verantwortlich“ (ebd., S.105) sei. Seine Band Burzum sehe er dabei „als eine Waffe“ (ebd.) an, die die Befreiung vom Christentum vorantreibt. Insgesamt sind diese Taten als symbolisch einzuordnen.

In Interviews äußert Vikernes sich seither gewollt doppeldeutig und kryptisch und lässt Insiderwissen zu den Anschlägen anklingen: „Der Punkt ist, dass sie alle [die Kirchenbrände] auf eine Person zurückgehen. Alles hing mit dieser Person zusammen, und Oystein [Aarseth] war es offensichtlich nicht“ (ebd., S.111¹⁷). Diese provokante Art sollte ihm auch zum Verhängnis werden, denn „[n]achdem sieben größere Kirchen in Norwegen gebrannt hatten, sprach Vikernes im Ja-

16 666 gilt als Zahl des Antichristen und hat somit eine große symbolische Bedeutung für die sich als satanistisch und anti-christlich stilisierende Szene.

17 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten Vikernes.

nuar 1993 mit einem Reporter der lokalen Tageszeitung *Bergens Tidende*“ (ebd., S.114, kursiv im Original). In diesem Interview wurde das Augenmerk auf die BM-Szene gelenkt, welcher dadurch zum ersten Mal öffentliche Aufmerksamkeit zuteilwurde. Im Interview provozierte Vikernes mit Aussagen darüber, dass er wisse, wer die Kirchen angezündet hätte, zudem verwies er auf einen Mord, der im vorangegangenen Jahr in Lillehammer an einem homosexuellen Mann verübt worden war, der ebenfalls demselben Kreis von Personen zuzuschreiben sei. Das Interview erschien auf der Titelseite und die Polizei bei Vikernes, um ihn zu verhaften.¹⁸ Allerdings musste er aufgrund mangelnder Beweise wieder freigelassen werden (ebd., S.116).

Generell kann hier davon ausgegangen werden, dass Vikernes sein Image, und das der Szene, über die Medien aktiv gestalten wollte: „Mit extravaganten Phrasen enthüllte er die Geschichte einer großen Verschwörung, darauf ausgerichtet, die Kräfte des Guten in Norwegen zu entmachten“ (ebd., S.115). Außerdem kann dies als Versuch eingeordnet werden, Vikernes innerhalb der Szene eine Vormachtstellung gegenüber Euronymous zu verschaffen, welcher als Mitbegründer der Szene, Plattenladen- und Labelinhaber zu dieser Zeit vermutlich der Einzige war, der im Black Metal ein höheres Ansehen genoss als Vikernes, der sich als treibende Kraft hinter den extremen Taten durch diese szenisches Kapital verschaffte.

Der damit einhergehende Medientrübelsagte Euronymous und Vikernes zu, da damit eine gesteigerte Aufmerksamkeit für die Szene einherging. In diesem Zusammenhang bezeichneten sie sich und ihre Komplizen als die „satanistischen Terroristen“ (ebd., S.118). Diese Medienaufmerksamkeit kann als weiterer Faktor für die Institutionalisierung der zunehmend gegenkulturellen, authentisch ‚bösen‘ und transgressiven Art des Black Metals betrachtet werden. Denn durch

18 Während Vikernes glaubt, die Polizei habe ihn aufgrund des Interviews mit der Bergens Tidende verhaftet (Moynihan & Soderlind, 2007, S.114), behaupten Moynihan & Soderlind, dass die Polizei durch Handzettel auf Vikernes aufmerksam wurde, die das Bild der verbrannten Fantoft-Kirche zeigten, da diese mit Vikernes Namen und Adresse versehen waren (ebd., S.115f.).

diese wirkten die Selbstdarstellungen auf die Szene selbst zurück und verlangten die ‚ernste‘ Reproduktion eben dieser dargestellten Typisierungen.

In der Titelgeschichte des Kerrang-Magazins¹⁹ (1993) wurden die Taten der Szene aufgegriffen und hier wird auch zum ersten Mal die Verbindung zum Neofaschismus hergestellt, indem andere Musiker/-innen „die *Satanic Terrorists* als Hitler-Nazis bezeichnen“ (Moynihan & Söderlind, 2007, S.119, kursiv im Original). Der Artikel sorgte weltweit für Aufsehen, wodurch die norwegische Szene bis heute mit ‚wahrem‘ Black Metal in Verbindung gebracht wird.²⁰ Generell kann davon gesprochen werden, dass die Szene „sich zu dieser Zeit über eine Form der Teufelsverehrung [definierte], die von ihren Anhängern immer ‚böseres‘ Verhalten einforderte“ (ebd., S.129). Es wird spekuliert, dass die beiden charismatischen Charaktere, Euronymous und Vikernes, sich gegenseitig immer weitertrieben. Nachdem sie andere Szenen durchgehend diskreditierten und sich selbst als das ‚Böse‘ schlechthin stilisierten, erscheint es so, „dass ihre Worte so lange hohle Rhetorik – oder schlimmer, als schlechter Scherz verstanden werden mussten, wie sie keine Taten folgen ließen. Sie würden einfach beweisen müssen, dass Black Metal nichts zum Lachen ist“ (ebd., S.98). Die Kirchenbrän- de sollten nicht der einzige ‚Beweis‘ bleiben.

In diesem Zusammenhang ist auch der oben erwähnte Mord einzuordnen, welcher von Bard ‚Faust‘ Eithun 1992 an einem „offensichtlich schwul[en]“ (ebd., S.131²¹) Mann verübt wurde. Als Faust sich auf dem Heimweg aus einer Bar befand, versuchte sich dieser ihm anzunähern – Faust führte ihn in einen Wald, wo er ihn durch 37 Stichwunden tötete. Die Tat schien zunächst nicht aufklärbar zu sein, da es weder Zeugen noch Motive gab. In einer von, und einem Wettlauf um, Transgression gekennzeichneten Szene, welche immer transgressivere Praktiken einforderte, ist dieser Mord als Versuch einordbar, szenisches Kapital

19 Sehr erfolgreiche britische Musikzeitschrift, die sich auf Rock und Metal spezialisiert.

20 Die Bezeichnung von Black Metal als ‚Trve Norwegian Black Metal‘ ist bis heute ein anerkanntes Gütesiegel in der Szene.

21 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten ‚Faust‘, Schlagzeuger der norwegischen BM-Band Emperor.

in der Szene zu erzeugen. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass Faust am Tag nach der Tat mit Euronymous und Vikernes telefonierte, um von seiner Tat zu berichten, und dass Faust in der Szene daraufhin nicht ausgestoßen, sondern mit mehr Respekt begegnet wurde (ebd., S.152).

Zu dieser Zeit arbeiteten Euronymous und Vikernes noch zusammen, allerdings kam es 1993 zu immer heftiger werdenden Streitigkeiten zwischen den beiden. Vikernes sei von Euronymous zunehmend enttäuscht gewesen (ebd., S.171), da dieser ihm einerseits Geld vom Verkauf seiner Musik schuldete, aber auch nicht zu Vikernes Idealbild eines ‚wahren Black Metaller‘ passte und somit seine Vormachtstellung in der Szene aus seiner Perspektive zu Unrecht innehatte. Der Streit eskalierte so weit, dass Euronymous ankündigte, vorzuhaben, Vikernes zu töten. Diese Gerüchte erreichten auch Vikernes selbst, der behauptet, daraufhin die Initiative ergriffen zu haben, und sich von einem Fahrer von Bergen nach Oslo fahren ließ, angeblich um Euronymous damit zu konfrontieren. In der Nacht des 10. August 1993 kommt Vikernes an Euronymous Wohnort an und wird widerwillig eingelassen. Nach Aussagen von Vikernes zu urteilen, geriet Euronymous bei der Konfrontation in Panik und griff Vikernes an, welcher in ‚Notwehr‘ auf ihn einstach. Euronymous eilte daraufhin ins Treppenhaus hinaus und

„schrie um Hilfe und klingelte bei seinen Nachbarn. Da wurde ich [Vikernes] sauer – solche Feigheit. Und ich wusste, dass er mich umbringen würde; ich musste ihn jetzt oder später töten – denn irgendwann würde er versuchen, mich umzubringen und womöglich Erfolg haben“ (ebd., S.145²²).

Im Treppenhaus stach Vikernes immer wieder auf Euronymous ein und tötete diesen mit insgesamt 23 Stichwunden (ebd., S.143–174).

„Die Motive des Mordes an Aarseth sind Mittelpunkt endloser Spekulationen“ (ebd., S.140). Eine davon stellt Eifersucht in den Vordergrund, da Vikernes nach

22 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten Vikernes.

der führenden Rolle innerhalb der Szene trachtete, die Euronymous innehatte. Dass Euronymous aus Sicht Vikernes diese Rolle zu Unrecht besetzte, wird auch durch seine zynischen Kommentare deutlich, dass Aarseth „eher den Wünschen seiner Eltern entsprechen [...] [würde], anstatt dem schwarzen und ‚bösen‘ Image zu folgen, das er angeblich verkörperte“ (ebd., S.139²³). Dahingehend kritisierte Vikernes ebenfalls, dass Aarseth nicht an den illegalen Aktivitäten beteiligt war, trotzdem aber mit diesen prahlte. Die oben erwähnten institutionalisierten Typisierungen zeigen sich hier also deutlich: die mangelnde Authentizität von Euronymous sowie die transgressive Orientierung der Szene können hier als ‚objektive‘ Wirklichkeit gefasst werden, die zum Mord durch Vikernes beigetragen hat. Vikernes wurde neun Tage später verhaftet und daraufhin „des Mordes, der Brandstiftung und des Besitzes illegaler Waffen für schuldig“ (ebd., S.160) befunden. Das Urteil war die Höchstgefängnisstrafe in Norwegen: 21 Jahre.

3.5 VARG VIKERNES UND RECHTE IDEOLOGIEN

Als die Morde und die anderen Straftaten aufgeklärt wurden, fiel die Szene auseinander, da den (noch verbliebenen) „führenden Mitgliedern [...] Gefängnisstrafen wegen Brandstiftung, Grabschändung und Mord“ (ebd., S.157) drohten. Vikernes selbst distanzierte sich immer mehr von der BM-Szene und betonte stattdessen, dass seine Interessen „im Bereich des Nationalismus und der Verehrung Odins“ (ebd.) lägen. Die Verhandlungsdauer nutzte Vikernes, um zu provozieren, indem er bei jeder Gelegenheit „seine Zugehörigkeit zum Nationalsozialismus“ (ebd., S.163) bekundete. Die Mythisierung seiner Person fand nun also auch über die Grenzen der Szene hinaus statt und verband diese aber, durch seine hohe Medienpräsenz, mit neuen Typisierungen, die die Auseinandersetzung mit rechten Ideologien innerhalb der Szene selbst stärker in den Mittelpunkt rückten. Vikernes begann hier seine ideologische Ausrichtung zu ändern, vom Satanismus zum Heidentum und Nationalismus. Die Bedeutung des Black Metals leugnete er größtenteils. Das Wichtigste sei, „ein Bewusstsein

23 Die Autoren beziehen sich hier auf ein von ihnen geführtes Interview (1995) mit Vikernes.

für unsere Kultur, für unser eigenes Erbe zu wecken“ (ebd., S.181²⁴). Christen beschreibt er dabei als Opfer von jüdischer Ideologie, die aufgeweckt werden müssten: „Sie haben nur dieses jüdische Implantat namens Christentum in ihren Köpfen“ (ebd., S.184).

In seiner Zeit im Gefängnis widmete sich Vikernes hauptsächlich dem Schaffen als Autor, wobei seine Bücher „mit rassistischen und antichristlichen Themen“ (ebd., S.187) übersät sind. Moynihan und Söderlind (2007) beschreiben seine Ansichten zur Zeit seines ersten Buches als „zu radikal und kompromisslos, um jemals breite Unterstützung zu finden. Einige seiner ideologischen Aussprüche sind derart drastisch, dass ihm selbst die extreme Rechte die Zustimmung verweigern dürfte“ (ebd., S.194). Seinen Extremismus reflektiert er selbst und ordnet ihn als Mittel zum Zweck ein, um die Grenze des Vertretbaren zu verschieben. Seine Ansichten wollte er auch auf eine andere Art aus dem Gefängnis heraus verbreiten – dazu gründete er die „Norwegische Heiden-Front“ (ebd., S.191). Die Organisation wurde gegründet, um „das Heidentum, Nationalismus und germanische und völkische Solidarität sowohl auf religiösen als auch auf politischen Ebenen zu fördern“ (ebd., S.197, zitieren deren Homepage). Seine Bücher wurden dann von einem Ableger der NMF, der „Allgermanischen Heidenischen Front vertrieben“ (ebd., S.198). Diese wurde von Vikernes mit dem Ziel gegründet, „Europa als ein heidnisches nationalsozialistisches Utopia wieder aufzubauen, ohne ‚Elemente‘ wie Juden, politische(n) Dissidenten, Homosexuelle oder bisexuelle Männer“ (ebd.). Die Anziehungskraft der Organisationen wird zum Teil dem Personenkult um Vikernes zugesprochen (ebd., S.199).

Im Jahr 2009 kam Vikernes aus dem Gefängnis frei. Im Gefängnis konnte er nur sehr minimalistische Musik (zwei Alben) herausbringen, doch seither hat er sechs weitere Burzum-Alben veröffentlicht. Seine (politischen) Ansichten verbreitete er lange Zeit über seinen YouTube-Kanal. Auch als Blogger ist er aktiv und wurde dort für seine rassistischen Aussagen bereits zu einer Geldstrafe verurteilt, zudem wurden er und seine Frau nach dem Erwerb einiger Schusswaffen

24 Die Autoren zitieren hier und im folgenden Zitat den von ihnen interviewten Vikernes.

verhaftet, wurden allerdings auf Grundlage mangelnder Beweise erneut freigelassen (Reilly, 2014). Venkatesh et al. (2014) beschreiben Vikernes insgesamt als „openly anti-Semitic and anti-Islamic“ (Venkatesh et al., 2014, S.383) und den Inhalt seiner Blog-Einträge als Verherrlichung des Dritten Reiches und Adolf Hitlers sowie als Betonung der „inferiority of the Jewish race“ (ebd.).

Der Fall Varg Vikernes/Burzum ist auch heute noch aktuell, denn Burzum zählt weiterhin zu den meistgehörten BM-Bands und ist vermutlich die bekannteste. Vikernes kann als einer der Begründer des musikalischen Stils sowie als Mitbegründer der Auseinandersetzung mit rechten Ideologien innerhalb der Szene verstanden werden, die seither darin kursieren, und er hat daher enormen Einfluss darauf genommen, was Black Metal als Institution bis heute ausmacht. Außerdem verkörpert Vikernes das, wofür ‚wahrer‘ Black Metal von Anfang an stehen will – die völlige Abkehr von der ‚normalen‘ Gesellschaft, das Übertreten von Grenzen, die (oft gewalttätige) Auflehnung gegen das Christentum, Authentizität und die Verachtung all jener, die nicht selbst Teil der Szene sind. Durch seine Taten hat er innerhalb der Szene eine Kreditabilität erreicht, die ihresgleichen sucht. Insbesondere für die ideologische Weiterentwicklung der Szene vom Satanismus zum Nationalismus und Heidentum ist Vikernes als treibende Kraft anzusehen (Lucas et al., 2011, S.280). Somit sind Vikernes und sein Projekt Burzum wichtige Bestandteile dessen, was als Institution Black Metal verstanden werden kann, auch wenn seine extremen Ansichten oft weit über das hinausgehen, was im Black Metal normalisiert ist.

Im Folgenden wird nun noch einmal die weitere Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien anhand der Entwicklung des NSBM aufgezeigt²⁵.

25 Eine weitere zentrale Figur, welche die Verbindung rechter Ideologien und Black Metal in Deutschland wie kein anderer verkörpert, ist Hendrik Möbus, welcher, wie Vikernes, wegen Mordes verurteilt wurde. Auf diesen kann im Rahmen dieser Arbeit allerdings nicht näher eingegangen werden. Eine detaillierte Beschäftigung mit Möbus ist bei Dornbusch & Killguss (2007, S.147ff.) zu finden.

3.6 NATIONALSOZIALISTISCHER BLACK METAL (NSBM)

Auf die Ereignisse in Norwegen folgend sollte BM bekannter werden und in der Folge viele neue Bands entstehen lassen. Die unter anderem von Vikernes geschaffene, und durch die Medienaufmerksamkeit immer wieder ins Zentrum gestellte, ‚Tradition‘ bzw. Habitualisierung, sich im Black Metal mit rechten Ideologien zu umgeben, hat sich bei den neueren Generationen innerhalb der Szene ebenfalls zum Teil etablieren können. In diesem Zusammenhang entstand die Bezeichnung des ‚National Socialist Black Metal‘ (kurz: NSBM), mit welcher „only the most explicit and overt“ (Hillier & Barnes, 2020, S.40) Bands bezeichnet werden. Durch das Zustandekommen dieser Kategorisierung zeigt sich, dass innerhalb des BM-Diskurses extrem rechte Ansichten als solche wahrgenommen und zum Teil auch problematisiert werden können.

Nur die wenigsten Bands ordnen sich selbst dem NSBM zu; meist geschieht eine Einordnung durch Diskurse innerhalb der Szene. Bei der Zuordnung sind in der Regel die Songtexte entscheidend, da sich NSBM musikalisch nicht eindeutig von Black Metal differenzieren lässt. Häufig wird außerdem auf die Verwendung von Nazi-Symbolen bei Live-Auftritten, in der Albumgestaltung oder in Musikvideos Bezug genommen. Jedoch bleibt die Vergabe des NSBM-Labels auch für Szenemitglieder oft diffus (Kingsepp, 2011, S.3f.). Dies hängt damit zusammen, dass rechte Ideologien innerhalb der restlichen BM-Szene weit verbreitet sind und eine eindeutige und allgemeingültige Grenzziehung unmöglich zu formulieren scheint. Ein weiteres Problem stellen die oft nicht eindeutig zuordenbaren Texte dar, die mehrdeutige Inhalte haben, zudem kollabotieren nicht-NSBM-Bands häufig mit NSBM-Bands oder treten gemeinsam auf Festivals auf (Hillier & Barnes, 2020, S.49), und grenzen sich somit nicht eindeutig ab. Dementsprechend kann der Fokus dieser Arbeit ebenfalls nicht ausschließlich auf NSBM liegen, sondern muss die gesamte BM-Szene inkludieren, um anhand ihrer historischen Gewordenheit, ihrer sozialen Funktionen und Wirkungsweisen aufzeigen zu können, wie rechte Ideologien und Diskurse in der Szene anschlussfähig gemacht, angeeignet und aufrechterhalten werden können. Nur durch solch eine Beschreibung und Analyse wird es möglich, das opake

Phänomen des NSBM zu verstehen, welches aber nur den Kulminationspunkt rechter Ideologien innerhalb der Szene darstellt, die auch in der weiteren Szene verbreitet sind.

Inhaltlich zeichnet sich NSBM durch „a combination of racist, fascist, right-wing, neo-pagan, anti-Semitic, and overtly xenophobic lyrical and ideological content“ (Venkatesh et al., 2014, S.369) aus. Weiter werden im NSBM „[a]n ensemble of values and ideals based on territorial needs: anti-Christianity, nationalism, and defense of the race and its traditions – often pagan traditions as opposed to Judeo-Christian ones“ (Buesnel, 2020, S.394, zitiert Maspero & Ribaric, 2015) ins Zentrum gerückt. Der NSBM führt also einige bereits aufgezeigte ideologische Ansatzpunkte des Black Metals weiter und wird beschrieben als „radical departure from humanity, modernity and rationality“ (Olson, 2011, S.137). NSBM kann hier insbesondere als potenziell sinnstiftend verstanden werden, da er an eine nationale und rassische Identität appelliert (ebd., S.147). In diesem Zusammenhang ist die starke Ablehnung der (Post-)Moderne hervorzuheben, die bereits in den heidnischen und rückgewandten Ideologien der norwegischen Szene präsent war, die hier allerdings fokussierter eingesetzt wird und entfremdeten Individuen Identifikationen mit einer glorifizierten Vergangenheit anbietet: „ancient beliefs must be revitalized as a means to escape and annihilate a modern world incapable of nurturing higher purposes and aspirations“ (Manea, 2015, S.189). Noch stärker, als dies bei der vorherigen Entwicklung des BM zutage tritt, ist hier die Konstruktion einer Kontrastwirklichkeit erkennbar.

Vor diesem historischen Hintergrund wird im Folgenden noch einmal explizit, mithilfe von Berger & Luckmann, darauf eingegangen, wie sich eine eigenständige Institution des Black Metals herausbilden konnte. In diesem Zusammenhang wird es möglich, sich die Kernbestandteile und Praktiken vor Augen zu führen, die in der Szene als Institutionen präsent sind und die innerhalb dieser Arbeit als Anschlusspunkte rechter Ideologien bzw. zu deren Aufrechterhaltung in der Szene beiträgend aufgefasst werden. Durch eine sozialkonstruktivistische Betrachtung kann gezeigt werden, dass Black Metal zu einer Szene geworden ist, die strukturelle und ‚objektive‘ Faktoren besitzt, die das Auseinandersetzen mit

und Aneignen von rechten Ideologien begünstigen. Um die Szene als Produkt sozialkonstruktivistischer Prozesse zu verstehen, wird diese mit den Konzepten der Subsinnwelt und Kontrastwirklichkeit in Verbindung gesetzt.

3.7 DIE GESELLSCHAFTLICHE KONSTRUKTION DES BLACK METALS – INSTITUTIONALISIERUNG, SUBSINNWELT UND KONTRASTWIRKLICHKEIT

Institutionen üben *als Institutionen* selbst die primäre soziale Kontrolle auf ihre Akteure aus, indem sie mögliches Verhalten reduzieren, wodurch typisierte und habitualisierte Handlungen als Institutionen auf die Szene selbst zurückwirken. Somit können die zuvor historisch aufgearbeiteten „[w]echselseitige[n] Typisierungen von Handlungen [...], die] im Lauf einer gemeinsamen Geschichte zustande“ (Berger & Luckmann, 1969, S.58) kamen, als wirklichkeitserzeugend eingeordnet werden. Durch die Vermittlung der institutionalisierten Typisierungen im Umfeld des Helvete-Ladens, primär durch Euronymous, mussten diese legitimiert werden, um für potenzielle Anhänger/-innen als objektive Wirklichkeit fassbar gemacht zu werden. Black Metal wurde insbesondere hier zu „etwas, das seine eigene Wirklichkeit hat, eine Wirklichkeit, die dem Menschen als äußeres, zwingendes Faktum gegenübersteht“ (ebd., S.62). Durch diesen Prozess verlor auch die geschaffene institutionale Welt „ihre spielerischen Qualitäten und w[urde] ‚ernst‘“ (ebd., S.63). Durch den Vermittlungsprozess dessen, was Black Metal bedeutet, musste ein geschlossenes Bild erzeugt werden, denn „[w]enn die Auslegung von Sinn durch Formeln und Rezepte für die neue Generation überzeugend sein soll, so müssen diese übereinstimmen und einen der institutionalen Ordnung entsprechenden Zusammenhang ergeben“ (ebd., S.66).

Hierbei wurden auch Rollen geschaffen, die innerhalb des institutionalisierten Rahmens legitim eingenommen werden können. Die typisierten Rollen repräsentieren dabei sich selbst und einen ganzen Verhaltenskomplex, da sie „in Verbindung mit anderen Rollen“ (ebd., S.79) stehen. Dies ist besonders im Hinblick auf die rigorosen Abgrenzungsprozesse gegenüber anderen Szenen und der Gesellschaft zu betrachten. Die Rolle der ‚spaßorientierten‘ Death Metaller/-

innen sowie die Rolle des normalen Gesellschaftsmitgliedes (in der Szene oft abwertend als ‚Normie‘ beschrieben²⁶) tragen somit auch zur eigenen Rollenkonstruktion bei, da diese Gegenpole darstellen. Erst durch diese Abgrenzung und die damit verbundene Rollengenese kann sich die Institution Black Metal „als wirklich erfahrbar“ (ebd.) manifestieren. Black Metal ist also durch Prozesse der Habitualisierung, Typisierung, Institutionalisierung und Legitimierung als objektive Wirklichkeit fassbar geworden. Diese Wirklichkeit kann durch Prozesse der Sozialisation vermittelt und internalisiert werden.

In dieser Hinsicht kann erneut auf die Zeit um den Helvete-Laden hingewiesen werden, in der Euronymous Szene-Anwärter/-innen zeigte, ‚worum es im Black Metal geht‘. Durch diesen Prozess der (sekundären) Sozialisation wird es möglich, Personen in eine objektive Teilwelt einer Gesellschaft einzuführen, und durch Internalisierung wird es möglich, die Welt des anderen zu verstehen: „und diese seine Welt wird meine eigene“ (ebd., S.140). Sekundär ist diese Sozialisation dadurch, dass betreffende Individuen bereits in die Gesellschaft sozialisiert wurden und es hier darum geht, „bereits sozialisierte Person[en] in neue Ausschnitte der objektiven Welt ihrer Gesellschaft“ (ebd., S.141) einzuweisen. Berger & Luckmann sprechen hierbei auch von einer „Internalisierung institutionaler oder in Institutionalisierung gründender ‚Subwelten‘“ (ebd., S.148).

Black Metal kann als eine solche Sub(sinn)welt eingeordnet werden. Subsinnwelten entstehen nach Berger & Luckmann in ausdifferenzierten Gesellschaften, indem es zu einer „institutionalen Auffächerung“ (ebd., S.90) kommt, durch welche „gesellschaftlich abgetrennte[...] Subsinnwelten“ (ebd.) entstehen, die von einer „Gruppe, welche die betreffende Sinnhaftigkeit ständig produziert“ (ebd.), getragen werden. Typisch für diese Sinnwelten ist, dass sie in Konkurrenz zu anderen Sinnwelten stehen – also beispielsweise zu der in der primären Sozialisation vermittelten gesellschaftlichen Sinnwelt oder der Subsinnwelt des Death Metals. Durch das Entstehen von Subsinnwelten geraten diese in ein

26 Dieser Begriff entstammt meinen eigenen Beobachtungen in der Szene und soll auf die ‚Normalität‘ der bezeichneten Person verweisen.

Legitimationsproblem, denn „Außenseiter müssen ferngehalten werden“ (ebd., S.93) und ihre eigenen Grenzen müssen reproduziert werden, sodass der Sinnwelt nicht entglitten werden kann. Durch Prozesse der Legitimation muss also die institutionale Ordnung erklärt werden, indem ihr objektivierter Sinn vermittelt wird. Dem Einzelnen wird verdeutlicht, „warum die Dinge sind, *was sie sind*“ (ebd., S.100, kursiv im Original). Auch hier sind die Protagonisten Euronymous und Vikernes zu nennen, denn diese sind hier die Instanzen, welche diese Legitimationen innerhalb der zweiten Welle (und darüber hinaus) gewissermaßen verkörperten.

Dadurch, dass Subsinnwelten zwangsläufig in Konkurrenz zueinander stehen, ist es außerdem nötig, dass die eigene Auslegung der Wirklichkeit als überlegen dargestellt wird. Diese Funktion schreiben Berger & Luckmann zwei „Formen der sinnstützende[n] Theoriebildung“ (ebd., S.120f.) zu: Therapie und Nihilierung. Bei der Therapie werden individuelle Fälle resozialisiert, also z.B. durch Sanktionen in die Sinnwelt zurückgeholt. Nihilierung hingegen kann systematisch zum Teil der Subsinnwelt werden. Dabei wird versucht, die Gefahren alternativer Sinnauslegung zu neutralisieren, indem diesen ein „inferiore[r] ontologische[r] Status“ (ebd., S.123) zugeschrieben wird. Durch diese Prozesse wird die alternative Sinnwelt „listig in eine Bestätigung umgemünzt“ (ebd., S.124), die die eigenen Wirklichkeitsbestimmungen stützt. Eindrucksvoll ist dies in dem oben erwähnten Zitat von Euronymous zu sehen, der nach Deads Tod die Wirklichkeitsbestimmungen der Death- und unwahren Black-Metal-Anhänger/-innen diskreditiert. Auch die in der Szene präsente Debatte um Authentizität (Kapitel 4.3) kann hier verständlich gemacht werden: Diejenigen, die die Wirklichkeitsbestimmungen des Black Metals nicht vollkommen internalisiert haben, können als ‚Poser‘ (Wagenknecht, 2012, S.158) abgestempelt werden, sowie Nicht-Szeneanhänger/-innen als ‚Normies‘ gelten, die sich nicht von der gesellschaftlich akzeptierten Wirklichkeitsbestimmung gelöst haben.

Subsinnwelten können im „Kontrast zur ‚Grundwelt‘“ (Berger & Luckmann, 1969, S.149) stehen. Da Black Metal eine radikale Neuinterpretation der zuvor internalisierten gesellschaftlichen Welt vornimmt, kann hier von einer Subwelt

gesprochen werden, die zu einer Transformation „der ‚vertrauten‘ Wirklichkeit des Individuums“ (ebd., S.155) führt. Dies ist in der sekundären Sozialisation nur dann möglich, wenn ein Initiationsprozess stattfindet und die Sozialisation „mit Affekt aufgeladen“ (ebd.) ist. Ist diese Form der Sozialisation erfolgreich, überlassen sich Personen vollständig „der neuen Wirklichkeit“ (ebd.) und die „Bereitschaft zur Selbstaufopferung“ (ebd., S.156) steigt. Diese lässt sich in den Gewalttaten der zweiten Welle wiederfinden: Trotz (oder gerade auch wegen) der Gefahren, die mit diesen einhergingen, standen Vikernes und andere für ihre ‚Ideale‘ und ihre Wirklichkeitsbestimmungen ein. Solche extremen Formen der sekundären Sozialisation sind möglich, wenn „eine Konkurrenzsituation zwischen dem Personal für die Wirklichkeitsbestimmung verschiedener Institutionen“ (ebd.) besteht. Als radikale Opposition zu Gesellschaft und anderen Musikszenen kann Black Metal hier sinnvoll verortet werden. Um also die Anhänger/-innen in eine Kontrastdefinition zu sozialisieren, braucht Black Metal eine „überzeugende[...] Plausibilitätsstruktur“ (ebd., S.168), die „durch signifikante Andere vermittelt“ (ebd.) wird und zu einer tiefgreifenden Identifikation führt. Diese Plausibilitätsstruktur wurde um den Helvete-Laden herum geschaffen und Vikernes und Euronymous sind als signifikante Andere einordbar, die als „Führer in die neue Wirklichkeit“ (ebd.) angesehen werden können. Diese repräsentieren „die Plausibilitätsstruktur und vermittel[te]n [...] die neue Welt“ (ebd.) – auch hier wird deutlich, dass Authentizität ein Kernbestandteil einer solchen Welt sein muss, um überhaupt als legitim vermittelt werden zu können. Auch die weitere Gemeinschaft, die sich in dieser Zeit um den Laden herum bildete, war zentral dafür, dass sich diese Subsinnwelt bilden konnte, denn dazu ist eine Gemeinschaft nötig, welche „die unerlässliche Plausibilitätsstruktur für die neue Wirklichkeit“ (ebd., S.169) liefert und die neue Identität seiner Mitglieder in einer Alltäglichkeit anerkennt und bestätigt.

Die zuvor bewohnte Welt muss zudem verdrängt werden, sodass die neue Welt zu *der* Welt schlechthin wird, also Deutungshoheit erlangt (ebd.). Dazu ist im Idealfall eine physische Absonderung gegeben, ansonsten muss diese durch Definition gesetzt werden, „mittels derer die Anderen nihiliert werden“ (ebd., S.170). Dies ist, wie dargelegt, gegeben. Hier ist auch das Selbstverständnis des

Black Metals, als radikale Abkehr von der Gesellschaft und einem Hinter-sich-Lassen von ‚weltlichen‘ Relevanzstrukturen, anzuführen. Die neue Wirklichkeit muss dafür sorgen, dass die bekannte Welt neuinterpretiert wird, wodurch ebenfalls der eigene Lebenslauf reinterpretiert werden muss. Solche Umdeutungsprozesse lassen sich auch hier finden, so bei Mayhem, die behaupten, schon immer Black Metal gespielt zu haben, oder Vikernes, der schon immer heidnische und nationalistische Motive vertreten habe. Somit kann Black Metal weiter als Spezialform der Subsinnwelten, nämlich als Kontrastwirklichkeit, verstanden werden, da diese eine „Kontrast-Bestimmung[...] von Wirklichkeit“ (ebd., S.136) vornimmt, die sich von den in der primären Sozialisation erworbenen Wissensformen abzugrenzen sucht.

Für das Entstehen solcher Kontrastwirklichkeiten sind laut Berger & Luckmann Marginalisierungsprozesse in der Gesellschaft nötig, die zu einer verunglückten Sozialisation führen. Dabei entstehe eine Diskrepanz aus der eigenen subjektiven Welt und der „gesellschaftlich bestimmten Wirklichkeit“ (ebd., S.177). Daraus können aber zunächst keine strukturellen Folgen entstehen, da die Marginalisierten sich nicht zu Gemeinschaften zusammenfinden können, um eine Kontrastwelt zu etablieren, in der sich „mit einem eigenen institutionalen Verbund von Kontrastidentitäten“ (ebd.) identifiziert werden könnte. Dies wird erst dann möglich, wenn sich die betroffenen Personen „zu gesellschaftlich soliden Gruppen zusammenschließen“ (ebd.), in welchen eine „Kontrastwirklichkeit objektiviert werden“ (ebd.) kann. Sobald diese Kontrastgesellschaft etabliert und ausreichend plausibilisiert worden ist, können

„[d]ie Betroffenen, von der totalen Internalisierung der Wirklichkeit ihrer Gesellschaft bewahrt, [...] nun in eine Kontrastwirklichkeit [...] hineinsozialisiert werden. Das heißt: die erfolglose Sozialisation in eine Welt kann umschlagen in die erfolgreiche in eine andere“ (ebd., S. 178).

Wenn man sich vor Augen führt, dass die meisten Szeneanhänger/-innen biographisch von Marginalisierungserfahrungen geprägt sind (Kahn-Harris, 2006, S.71, Kapitel 4.4), kann dieser marginalisierte Status in der ‚Hauptwelt‘ dazu

beitragen, dass eine Kontrastwirklichkeit aufgebaut wird, in der dieser Status ins Gegenteil verkehrt wird.

Generell kann man Black Metal als sehr institutionalisierte Subwelt bzw. Kontrastwirklichkeit auffassen. Dieses hohe Maß an Institutionalisierung kann darauf zurückgeführt werden, dass „viele oder die meisten Relevanzstrukturen Gemeingut einer [Sub-]Gesellschaft sind“ (Berger & Luckmann, 1969, S.84). Bei einer Szene, die sich prinzipiell um ein musikalisches Genre herum formiert hat, ist die Musik somit die zentrale Relevanzstruktur. Durch die Abgrenzung von anderen Szenen und der Gesellschaft kann außerdem der gegenkulturelle Status der BM-Szene als Relevanzstruktur verstanden werden, die ein hohes Maß an Institutionalisierung verlangt, um ihren Status aufrechterhalten zu können. Dies ist nur dann möglich, wenn Verhaltensweisen und szeneeinterne Praktiken in hohem Maße institutionalisiert sind.

Mithilfe von Berger & Luckmann konnte hier gezeigt werden, dass Black Metal als Institution, Sub(sinn)welt und Kontrastwirklichkeit über Prozesse der Typisierung, Habitualisierung, Institutionalisierung, Objektivation, Sozialisation und Internalisierung gesellschaftlich konstruiert wurde und wird. Außerdem konnte verdeutlicht werden, dass wir es innerhalb des Black Metals mit Institutionen und ‚objektiven‘ Eigenschaften der Szene zu tun haben, die im Anschluss einer systematischen Analyse im Hinblick auf Aneignung, Anschlussfähigkeit bzw. Aufrechterhaltung rechter Ideologien untersucht werden.

4 ANEIGNUNG UND ANSCHLUSSFÄHIGKEIT RECHTER IDEOLOGIEN DURCH INSTITUTIONALISIERTE KERNELEMENTE DER BM- SZENE

In diesem Kapitel wird zunächst auf Black Metal als gegenkulturelle Institution sowie im Speziellen auf die damit zusammenhängende Anti-Religiosität eingegangen. Daraufhin werden die Institutionen der Authentizität, Transgression und Rückgewandtheit näher betrachtet. Der Fokus liegt zunächst darin, aufzuzeigen, inwiefern diese in der Szene verankert und ausgeprägt sind, ihre Funktion zu beleuchten und daraufhin zu untersuchen, inwiefern diese jeweils mit rechten Ideologien zusammenhängen. Nachdem hier aufgezeigt wurde, wodurch rechte Ideologien in die Szene Eingang erhalten, wird im zweiten Teil analysiert, wie die Szene mit diesen Verbindungen umgeht, insbesondere mit Blick darauf, wie diese Praktiken die in der Einleitung beschriebene ‚Grauzone‘ aufrechterhalten.

4.1 BLACK METAL ALS ‚COUNTERCULTURE‘

Wie zuvor herausgearbeitet, kann Black Metal als Kontrastwirklichkeit bezeichnet werden, womit der Aspekt des Gegenkulturellen ins Zentrum dessen gerückt werden kann, was Black Metal ist und wofür er stehen will. Somit erscheint es sinnvoll, sich zunächst diesem Aspekt zuzuwenden, denn darauf aufbauend können Anti-Religiosität, Transgression, Authentizität, Rückgewandtheit sowie die Praktiken zur Aufrechterhaltung rechter Ideologien besser eingeordnet und verstanden werden. Der Begriff ‚Counterculture‘ (zu Deutsch etwa ‚Gegenkultur‘) soll hierbei die antagonistische Seite des Black Metals betonen, die sich gegen die (angenommenen) gesellschaftlichen Werte und Institutionen positioniert (Hjelm et al., 2011, S.15).

Zunächst kann hier der Genrename selbst aufgegriffen werden, der als Selbstbeschreibung verstanden werden kann. *Black Metal*, das bedeutet ein Fokus auf „die dunkle Seite der Existenz“ (Begrich & Raabe, 2010, S.231), der sich auch in den Songtexten niederschlägt, die sich oft mit Einsamkeit, Krieg, Tod und Verzweiflung befassen. Die als von der Gesellschaft unterdrückt wahrgenommenen Teile des Lebens, „life’s ugly, evil and destructive tendencies“ (Venkatesh et al., 2015, S.77), werden hier zelebriert und glorifiziert. Black Metal selbst kann in seinem Selbstverständnis als „enemy of society“ (Venkatesh et al., 2014, S.373) verstanden werden und zeichnet sich durch den Willen aus, „sich von den Massen abzuheben“ (Moynihan & Soderlind, 2007, S.192²⁷). Mitglieder der Szene selbst beschreiben Black Metal als „the most destructive feelings of mankind expressed through music and lyrics“ (Venkatesh et al., 2015, S.76, zitieren Sheol-Mag, 2009) und sprechen von Black Metal als „a war against what everyone knows“ (Venkatesh et al., 2015, S.75, zitieren Vice Magazine, 2011²⁸). Doch was genau ist in diesen Aussagen subsumiert, in dieser Positionierung gegen Gesellschaft, Menschheit und Wissen?

In wissenschaftlichen Arbeiten zum Thema Black Metal lassen sich verschiedene Schwerpunkte finden. Recht allgemein gehalten kann von einer „direkt-oppositionelle[n] Haltung zur Gesellschaft“ (Richard & Grünwald, 2012, S.44) gesprochen werden, die sich gegen alles wendet, was mit der Moderne und Postmoderne einhergeht (ebd.; Manea 2015, S.186). Das bedeutet, eine Ablehnung von gängigen Werten, Normen, Moralvorstellungen, „institutions, and principles of mainstream society“ (Kuppens & van der Pol, 2014, S.155), insbesondere gegen sozialisierende Institutionen wie Kirche/Religion und Staat (in seiner aktuellen Form). Weiter werden Multikulturalismus, westliche „socio-political liberal structures“ (Venkatesh et al., 2014, S.374) und alles, was als politisch korrekt eingeordnet werden kann, abgelehnt. Wie im historischen Abriss gezeigt, fallen dieser Ablehnung sogar andere Metal-Szenen zum Opfer und diese Ab-

27 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten Vikernes.

28 Vice zitiert hier den von ihnen interviewten ‚Gaahl‘, den ehemaligen Sänger der norwegischen BM-Band Gorgoroth.

lehnung kann sich auch gegen die eigene Person richten (Selbstmarginalisierung und -zerstörung).

All diesen Schwerpunktsetzungen ist gemeinsam, dass sie eine Perspektive beschreiben, die sich im Kern gegen alles auflehnt, worin sich die (post-)moderne Gesellschaft aus Sicht des Black Metals manifestiert. Die Abneigung richtet sich also gegen die gesamte zeitgenössische Gesellschaft und geht so weit, dass auch innerhalb der Szene selbst ein Paradox daraus entsteht, dass jede Form von Gemeinschaft prinzipiell abgelehnt wird, wodurch die Existenz der Szene selbst bedroht wird. Diese Abneigung spiegelt sich im Diskurs im und um Black Metal wider, der geprägt ist von „disaffection and alienation from the dominant society“ (Hagen, 2011, S.196) und insofern als reaktionär zu charakterisieren ist, als Black Metal sich in seinem Selbstverständnis an der als dominant wahrgenommenen Gesellschaft orientiert und all das zelebriert, was als „misanthropic, destructive, evil and anti-Christian“ (Kingsepp, 2011, S.3) gilt. Somit kann all das Einzug in die Szene erhalten, was gesellschaftlich geächtet wird – unter anderem rechte Ideologien.

Diese radikale Abkehr und Ablehnung (von) der Gesellschaft kann als Bestandteil des Legitimationsprozesses der Kontrastwirklichkeit Black Metal verstanden werden. Durch die Konstruktion eines ‚Anderen‘ (othering) kann insbesondere innerhalb der Szene selbst die eigene Überlegenheit und Stärke konstruiert werden, welche wiederum die eigene Auslegung der Wirklichkeit stärkt (Kosic, 2012, S.118). Diese Prozesse können also ebenfalls als Versuch der Nihilierung all dessen aufgefasst werden, was sich außerhalb der eigenen Sinnwelt bewegt. Weiter wird durch diese Abgrenzung die eigene Identität gestärkt und reproduziert, welche sich durch jene Opposition auszeichnet und damit sinn- und gemeinschaftsstiftend wirkt (Netherton, 2014, S.397). Außerdem kann davon ausgegangen werden, dass diese Konstruktion einer Kontrastwirklichkeit seinen Anhängern und Anhängerinnen „an alternate interpretation (and escape) through the socially constructed hyperreality of black metal music and aesthetics“ (Netherton, 2014, S.397) bietet. Somit ist Black Metal ein Weg, um seinen (oft gesellschaftlich marginalisierten Anhängern und Anhängerinnen) Schutz

zu gewähren, „against forms of social expectation and conformity“ (Venkatesh et al., 2015, S.77). Die Ideologie der Szene kann zusätzlich als Form des Protests (Netherton, 2014, S.397) eingeordnet werden und als politische Partizipationsmöglichkeit, die es Fans und Musikern/Musikerinnen ermöglicht, „to critique the politics and social dynamics more broadly across their societies“ (Hjelm et al., 2011, S.11). Allerdings muss betont werden, dass sich diese (implizite) politische Ebene nur selten in politischer Partizipation auf anerkannten Ebenen materialisiert – da diese als legitime Form der Teilhabe in der Gesellschaft aufgefasst wird und somit dem gegenkulturellen Selbstverständnis entgegenläuft – und sich Black Metal stattdessen auch textlich meist in eine „world of fantasy and myth drawing on local cultural traditions“ (Hagen, 2011, S.196) flüchtet. Die Szene zeichnet sich hier durch eine stark ausgeprägte Vergangenheitsbezogenheit aus (Kapitel 4.4). Dies hängt außerdem mit der Unterdrückung politischer Diskurse zusammen (Kapitel 5.2), die eine vorwärtsgewandte, partizipativ-diskursive Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Problemen auf expliziter Ebene innerhalb der Szene verhindert. Stattdessen wird sich an einer glorifizierten Vergangenheit orientiert.

Insbesondere fördert diese oppositionelle Haltung die Auseinandersetzung mit dem, was in der Gesellschaft als problematisch oder gar verboten assoziiert wird, womit auch die Verbindung zu kontroversen Ideologien, zu Extremismus und Straftaten naheliegt (Kuppens & van der Pol, 2014, S.155, Manea, 2015, S.186). In einer Szene, die sich durch und durch über ihre oppositionelle Haltung definiert, kann szenisches Kapital dadurch erlangt werden, dass genau jene Grenzen überschritten werden, die von der Gesellschaft vertreten und geschützt werden: Grabschändung, Brandanschläge, Mord, die Positionierung am rechten Rand des politischen Spektrums – alles vom Großteil der Gesellschaft negativ konnotierte Praktiken und Einstellungen. Genau das scheint sie in der Black-Metal-Szene attraktiv zu machen. Gerade im Hinblick auf die Entwicklungen der BM-Szene hin zum NSBM kann argumentiert werden, dass diese „historische Kontinuität“ (Buesnel, 2020, S.408, e.Ü.) im Hinblick auf die aufgezeigten ursprünglichen Ideologien schafft: „[T]he more it endures by way of opposition, the more it takes refuge in its self-appointed status as the rightful inheritors of

the black metal legacy of rebellion against dominant cultural, religious and political narratives“ (ebd.). So beschreiben Moynihan & Söderlind (2007) auch, dass Euronymous (angebliche) kommunistische Einstellung in der Szene keinen großen Anklang fand. Aufgrund der traditionell linken Orientierung Norwegens ist davon auszugehen, dass seine Einstellung nicht oppositionell und transgressiv genug war. Später habe er sich auch zum Faschismus bekannt, doch dies scheint nicht als authentischer Standpunkt anerkannt worden zu sein (Moynihan & Söderlind, 2007, S.155). Es lässt sich also zeigen, dass die in dieser Arbeit behandelten Institutionen der Transgression, Authentizität und Rückgewandtheit allesamt im radikal-oppositionellen Selbstverständnis der Szene ihren Ausgang nehmen. Bevor sich diesen zugewandt wird, soll hier noch auf die oppositionelle Haltung gegenüber Religionen, vor allem gegenüber dem Christentum, eingegangen werden, welcher in der historischen Gewordenheit der Szene eine zentrale Rolle zukommt.

4.1.1 ANTI-RELIGIOSITÄT

Bereits in der ersten Welle des Black Metals wurde die eigene Stilisierung als satanistisch typisiert und habitualisiert und zu Beginn der zweiten Welle als Kernbestandteil der Szene institutionalisiert. In diesem Kapitel wird aufgezeigt, inwiefern die Opposition gegenüber der als dominant wahrgenommenen Religion(en) Teil des Selbstverständnisses der Szene ist, wie sich diese auch im Hinblick auf andere Religionen als das Christentum erweitert hat und inwiefern diese die Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien begünstigt.

Die radikale Opposition zum christlichen Glauben und seiner Institutionen manifestiert sich in der Aneignung und Stilisierung als ‚satanistisch‘, wodurch sich innerhalb der christlichen Logik mit dem ‚Bösen‘ identifiziert wird. Dies ist somit als Teil der gegenkulturellen Sinnwelt des Black Metals zu verstehen und die Opposition zum Christentum wird als Kernbestandteil der BM-Ideologie eingeordnet (Kahn-Harris, 2006, S.38). Legitimiert wird diese Haltung in der Szene unter anderem dadurch, dass das Christentum als Aggressor stilisiert wird, welcher die wahren Traditionen und das pagane Erbe zerstört hätte. Somit

sind die Auflehnung gegen christliche Institutionen und im extremen Fall die Brandstiftungen von Kirchen in der Sinnwelt des Black Metals als legitim und notwendig konstruiert. Insbesondere die Brandstiftungen können als „retaliation against Christianity and a reclaiming of a pagan heritage that the Christian religion was thought to have destroyed“ (Phillipov, 2011, S.154) gerechtfertigt werden. Weiter wurden diese Akte ‚naturalisiert‘ und als unausweichliche „expressions of the music’s blasphemy and anti-Christianity“ (ebd.) dargestellt, womit einerseits die Typisierung des Black Metals als authentisch ‚böse‘ und andererseits die Institution des Black Metals selbst gefestigt werden konnte.

Dass gerade Religion dabei zum Ziel der Attacken wurde, kann dem (wahrgenommenen) gesellschaftlichen Stellenwert der Kirche und des Glaubens zugeschrieben werden. Eine Zerstörung der Kirchen kann symbolisch als radikale Abkehr von der Gesellschaft und ihrer Traditionen verstanden werden, wodurch diese als symbolische Akte maximal gegenkulturell aufgefasst werden können (zumindest im historischen Kontext der zweiten Welle in Norwegen). Dass die starke Identifikation und die Selbststilisierung als Satanist/-in dabei Teil eines christlichen Mythos sind, wird zum Teil reflektiert, kann aber auch als instrumentelle Konstruktion verstanden werden, die vor allem zu Beginn der Szene eine große Rolle zur Abgrenzung von der Gesellschaft und als Beitrag zur Genese des eigenen Selbstverständnisses gespielt hat. Die Stilisierung als Satanist/-in kann als einfacher Weg verstanden werden, eine sich zunächst noch im Entstehen befindende Identität und Institution mit einer bereits gesellschaftlich negativ konnotierten Typisierung zu füllen, die in die Kontrastwirklichkeit des Black Metals passte.

Seit der Konstitutionszeit der Szene ist die Ablehnung des Christentums innerhalb dieser zur Normalität geworden, wodurch diese nur wenig szenisches Kapital erzeugen kann, da sie als nicht besonders gegenkulturell oder transgressiv wahrgenommen wird. Stattdessen wird diese Ablehnung stellenweise auf andere Religionsgemeinschaften ausgeweitet, insbesondere auf das Judentum. Olson (2011) beschreibt, dass „the extension of hostility towards Christianity to hostility towards Judaism“ (Olson, 2011, S.140) dabei in der Szene vergleichs-

weise einfach ist, da sich stets auf eine anti-christliche Deutungsebene berufen werden kann und daher Vorwürfe des Antisemitismus abgewiesen werden können. Somit wird es möglich, in der Szene selbst Transgression zu erfahren und dadurch szenisches Kapital zu erzeugen, zudem kann außerhalb der Szene für mehr Aufsehen gesorgt werden, da in den meist westlichen Kontexten, in denen die Szene eingebettet ist, Antisemitismus ein tabuisiertes Thema darstellt. Allerdings beschreibt Kahn-Harris (2006), dass Transgression sich meist auf solche Ziele konzentriert, bei denen die Folgen abschätzbar sind. Dies sieht er primär bei einer anti-christlichen Orientierung als gegeben an, sodass „scene members’ hatred of religion has generally been confined to Christianity and, to a much lesser extent, Judaism“ (Kahn-Harris, 2006, S.156). Nichtsdestotrotz wird diese Grenze häufig überschritten.

Dieses Überschreiten wird praktisch häufig dadurch vollzogen, dass das Christentum als Teil bzw. als Weiterführung des Judentums eingeordnet wird, wodurch die anti-christliche Einstellung im Kern eine antisemitische Einstellung wird. Dieses wird als Gegenpol zu den eigenen, als natürlich und artgemäß wahrgenommenen, (neo)paganen Anschauungen und Glaubensrichtungen konstruiert (Manea, 2015, S.185; Begrich & Raabe, 2010, S.231). Anknüpfungspunkte für rechte Ideologien ergeben sich hier, indem ein gemeinsamer Feind, nämlich „das als ‚raum- und artfremd‘ definierte Judäo-Christentum“ (ebd.) konstruiert wird, das somit eine Grundlage für die weitere Beschäftigung mit rechten Ideologien anbietet. Die Auseinandersetzung mit einigen heidnischen Anschauungen, die den Glauben an „eine ‚rassische‘ Kontinuität und ‚arteigene‘, von Natur aus feststehende Eigenschaften“ (ebd., S.233) vertreten, bietet weitere Überschneidungen zu rechten Ideologien (Kapitel 4.4).

Insgesamt kann die Szene also als primär anti-christlich eingeordnet werden, da BM in seiner Konstitutionszeit in Länder eingebettet war, in denen das Christentum die dominante Religion war bzw.ist. Die anti-christliche Einstellung wird somit als Ausdruck des generell oppositionellen Selbstverständnisses einordbar. Dass sich die Ablehnung zum Teil auf andere Religionen ausweitet, kann dabei auf die sinkende Bedeutung des Christentums sowie auf die Nor-

malisierung von dessen Ablehnung innerhalb der Szene zurückgeführt werden. Insbesondere die Ausweitung der Ablehnung auf das Judentum kann in westlich geprägten Ländern als Reiz verstanden werden, da diese eine geschichtlich bedingte Grenzüberschreitung symbolisiert, welche die gegenkulturellen, transgressiven und authentisch ‚bösen‘ Typisierungen der Szene bestätigen kann, womit sich die Szene in ihren Logiken reproduzieren und innerhalb der Szene Anerkennung erzeugt werden kann²⁹. Entsprechend der Identifikation mit paganen und heidnischen Formen des Glaubens kann die Szene insgesamt nicht als strikt anti-religiös betrachtet werden, sondern ihre Form der Anti-Religiosität ist als Ausprägung ihres generell gegenkulturellen Charakters zu verstehen, die sich auf die als dominant wahrgenommenen Institutionen bezieht.

4.2 TRANSGRESSION

Transgression kann als institutionalisierter Kernbestandteil dessen verstanden werden, was extremen Metal ‚extrem‘ macht, und insbesondere die BM-Szene kann in ihrem Selbstverständnis als transgressiv eingeordnet werden (Kahn-Harris, 2006, S.41). Transgression bedeutet hierbei „the practice of boundary crossing, symbolically and/or practically, the practice of questioning and breaking taboos, the practice of questioning established values“ (Hjelm et al., 2011, S.14). Dies impliziert bereits (mindestens imaginierte) Institutionen und Wirklichkeitsbestimmungen, welche durch das Übertreten dieser Grenzen einerseits zu Reaktionen (z.B. durch Schock und Empörung) gebracht und andererseits in ihrer Legitimität nihiliert werden sollen, wodurch die eigene Institution gestärkt wird. „This strange reliance on one’s supposed enemy is characteristic of transgressive practice“ (Kahn-Harris, 2006, S.40). In dieser Hinsicht ist die Kontrastwirklichkeit Black Metal von der ‚gesellschaftlichen‘ Wirklichkeit abhängig, da sich ihre Sinnwelt durch die radikale Opposition zu dieser konstituiert.

29 Gelegentlich wird sich auch gegen den Islam gewendet, so z.B. die Band Deströyer 666, deren Mitglieder bei einem Festival Folgendes zu sagen hatten: „This one’s for all the Muslim immigrants that are invading – invited to invade – our fucking continent. Fuck you, Allah! Yeah, everyone’s busy being Anti-Christian, let’s be fucking Anti-Muslim for once!“ (Ansprache beim DeathKult Open Air Festival 2012, eigene Transkription. Abrufbar auf: <https://www.youtube.com/watch?v=97tXzR4n7HE>).

Transgression kann auf drei Ebenen angesiedelt sein. Zunächst auf der musikalischen Ebene, auf der mit gängigen Konventionen gebrochen wird und die Vorstellung dessen, was musikalisch möglich ist, durchbrochen wird, wie dies in den Abgrenzungsversuchen der ersten und zweiten Welle des BM der Fall war. Zusätzlich kann Transgression auf einer körperlich-praktischen Ebene stattfinden. Erneut kann die Abgrenzung zu anderen Metal-Genres und -Szenen angeführt werden, so z.B. durch die ernste Haltung und Bewegungslosigkeit von („trven“) Black Metallern/Metallerinnen auf Konzerten sowie den Hang zum Asketismus, wenn es um den Konsum von Alkohol oder anderen Drogen geht (ebd., S.44). Weiter kann Transgression auf einer diskursiven Ebene stattfinden. Hierbei sind „lyrics, song titles, fanzines, and other publications, record sleeves, band names, and, of course, everyday talk“ (ebd., S.34) inkludiert. Diese Liste kann mit digitalen Diskursorten erweitert werden (ebd., S.27ff.; Hjelm et al., 2011, S.14).

Die hier präsentierte norwegische Szene kann als Musterbeispiel für das Erzeugen von und den Wettlauf um „transgressive subcultural capital“ (Kahn-Harris, 2006, S.132) bzw. transgressives szenisches Kapital betrachtet werden, im Zuge dessen, insbesondere für die Metal-Szene bis dahin untypische, Diskurse etabliert wurden, die sich mit Rassismus und rechten Ideologien assoziieren lassen (ebd.). So lassen sich ebenfalls die verübten Gewalttaten als Praktiken der körperlichen Transgression betrachten, wobei das Reden über diese Taten, wie nach dem Mord von Faust, der am nächsten Tag in der Szene davon erzählte, diese auf einer diskursiven Ebene von der körperlichen loslöst, um diese raum-zeitlich verfügbar zu machen. Dies gilt auch für die anderen Gewalttaten der zweiten Welle, die über ihre Mythisierung bis heute zu wichtigen Legitimationen des szenischen Selbstverständnisses gezählt werden können. Diese „true acts of transgression“ (Kuppens & van der Pol, 2014, S.156) repräsentieren das, wofür Black Metal steht und hinterlassen dementsprechend ein Vermächtnis, welches zur Typisierung von Black Metal als „„authentically evil‘ music“ (Phillipov, 2011, S.162) beigetragen hat.

Transgression kann funktionalistisch einerseits auf seine Außenwirkung hin, andererseits auf die Funktion für Szene-Mitglieder selbst untersucht werden. Im

Hinblick auf die Außenwirkung kann davon ausgegangen werden, dass transgressive Praktiken genutzt werden, um sich abzugrenzen und zu schockieren, so auch, wenn sich gewollt radikal stilisiert wird, „to demonstrate the inversion of traditional morals and values upheld by society“ (Hillier&Barnes, 2020, S.47). Somit können auch Kontroversen erzeugt werden, die wiederum als Marketingstrategien in die Szene hinein zurückwirken können, ohne innerhalb der Szene selbst allzu große Sanktionen befürchten zu müssen (Hjelm et al., 2011, S.10). Außerdem können transgressive Praktiken als Versuch interpretiert werden, „to get people thinking and to break free from groupthink and traditional community-laden values“ (Venkatesh et al., 2015, S.75), so z.B. im Hinblick auf das vorherrschende Christentum in Norwegen. All diese Funktionen haben gemeinsam, dass sie zugleich die ‚Außenwelt‘ nihilieren, indem demonstriert wird, dass deren Wirklichkeitsbestimmungen arbiträr und ungültig sind, zudem wird die eigene Subwelt legitimiert, indem sich diesen Wirklichkeitsbestimmungen radikal in den Weg gestellt wird und diese durchbrochen werden. Somit kann über Transgression eine (Re-)Produktion der Innen- und Außengrenzen stattfinden, welche identitätsstiftend und -bestätigend wirken kann. In einer von Opposition zum gesellschaftlichen Mainstream gekennzeichneten Szene ist Transgression ein Weg, um genau diese Position zu (re-)produzieren und sich diese gegenseitig zu bestätigen.

Für Mitglieder der Szene selbst ermöglicht Transgression ein zeitweiliges Entkommen von Macht und Autorität, „through highlighting the artificiality of boundaries“ (Kahn-Harris, 2006, S.29). Damit einher gehen Gefühle der Kontrolle und Souveränität, und durch Transgression können Aufregung und Freude erzeugt werden (ebd., S.158f.). Das bedeutet, dass sich über Transgression auch die „frustration at the alienation and disempowerment produced by modernity“ (ebd., S.159) Ausdruck verschaffen kann, sodass diese als Antwort auf die (Post-)Moderne und die damit einhergehenden Unsicherheiten einordbar wird. Die radikale und dadurch transgressive Ablehnung der Moderne kann als ein Weg gesehen werden, der Individuen Agency zurückgibt und sie in ihrer Identität bestärkt (Manea, 2015, S.191). Wie im historischen Teil gezeigt, kann transgressives Verhalten in der Szene außerdem Respekt und Zugehörigkeit erzeugen,

wodurch diejenigen belohnt werden, die sich den transgressivsten Diskursen und Praktiken bedienen, wodurch eine Instrumentalisierung dieser transgressiven Orientierung möglich wird. Dies erscheint im Hinblick darauf plausibel, als die durch Transgression ausgelöste Aufmerksamkeit und steigende Popularität der Musik der norwegischen Szene, die bis heute anhält, einen Anreiz schafft, sich selbst transgressiv zu verhalten. Um den negativen Folgen zu entgehen, die mit den körperlich-praktischen Akten der Transgression einhergingen (Tod und Gefängnis), erscheint es für die meisten Künstler/-innen sinnvoll, sich stattdessen verstärkt an diskursiver Transgression auszurichten – insbesondere durch die Aneignung rechter Ideologien.

Um diese Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien im Detail zu verstehen, muss erneut die historische Gewordenheit beleuchtet werden. Zunächst ist anzuführen, dass in den Anfängen der zweiten Welle Nazi-Symboliken primär mit Provokation und Abgrenzung in Verbindung gebracht wurden: „misanthropy, not politics, was the order of the day“ (Olson, 2011, S.137). Insbesondere die Auseinandersetzung mit Totalitarismus kann dabei als „the ultimate expression of misanthropy“ (Manea, 2015, S.189) verstanden werden. Somit kann davon ausgegangen werden, dass das ‚spielerische‘ Einführen rechter Ideologien und Symbole zunächst im Hinblick auf einen etablierten Schockfaktor instrumentalisiert wurde, der die Selbststilisierung als ‚extrem‘ und ‚oppositionell‘ bestätigte und weiterführte. So seien den Symbolen an sich zunächst nicht viel Wert beigemessen worden. Allerdings erscheint es plausibel, davon auszugehen, dass diese spielerische Auseinandersetzung mit rechten Ideologien zum Teil dazu führte, dass diese typisiert und habitualisiert wurden, wodurch sie wiederum auf die Szene zurückwirken konnten. Durch die voranschreitende Institutionalisierung und die Weitergabe dessen, was die Szene ausmachte, musste der Einsatz dieser Elemente legitimiert werden, wodurch diese an Ernsthaftigkeit gewannen.

Zusätzlich scheint es so, als dass transgressive Elemente innerhalb der Szene über die Zeit an transgressivem Potenzial verlieren, was sich ebenfalls historisch aufzeigen lässt. So wurde sich in der ersten Welle hauptsächlich an satanistischen

Images orientiert, woraufhin in der zweiten Welle wirkliche Gewalttaten Transgression erzeugten. Ein Interviewpartner in der Arbeit von Kingsepp (2011, S.10) fasst die weitere Entwicklung hin zu rechten Ideologien eingängig zusammen: „Satan is so 1980's, and in the 90's everyone should do bad things, like burning down churches. That feels a bit out of date today. Nazis are timeless evil.“ Hier zeigt sich, dass Tabubrüche nach einer gewissen Zeit ihre Schockwirkung verlieren und als weniger transgressiv betrachtet werden, wodurch eine Neuausrichtung an noch transgressiveren Aspekten nötig wird, um dieselbe Wirkung zu erzielen. Durch die Abhängigkeit transgressiver Potenziale von der dominanten Gesellschaft kann außerdem davon ausgegangen werden, dass Satanismus an Schockwert verloren hat, während die Identifikation mit rechten Ideologien, insbesondere mit Inhalten des Nationalsozialismus, noch immer einen der stärksten Tabubrüche in westlichen Gesellschaften darstellt (Olson, 2011, S.136). Die Faszination an Nazis kann somit erneut mit dem stark oppositionellen und authentisch ‚bösen‘ Image des BM in Verbindung gebracht werden.

„In the western world it is a well established ‚fact‘ that Hitler and the Nazis are symbols of evil. As evil is a ‚good‘ thing in the BM subculture, the use of NS imagery [...] is quite obviously to be interpreted as signifiers of evil, following the established mode of connotation in dominant culture“ (Kingsepp, 2011, S.9).

Dies erscheint auch mit Blick auf die sich formierende (Post-)Moderne angemessen, die von „globalization, equality and multiculturalism“ (Manea, 2015, S.190) geprägt ist, wodurch rechte Ideologien einen stärkeren Gegenpol repräsentieren, als dies durch ein satanistisches Image möglich wäre.

Insgesamt konnte gezeigt werden, dass Transgression ein institutionalisierter Bestandteil der BM-Szene ist und die Orientierung an Transgression die Aneignung rechter Ideologien begünstigt. Durch die Logiken der Szene, die sich über ein radikal oppositionelles Selbstbild definiert, werden gerade jene Themen und Elemente in die Szene integriert, die als für die Mehrheitsgesellschaft grenzüberschreitend wahrgenommen werden. Diese werden zum Teil dann innerhalb der Szene umgedeutet bzw. ihre ursprüngliche Bedeutung verwischt und nur

sekundär abrufbar gemacht (Kapitel 5.2). Innerhalb der Szene werden durch Transgression Zugehörigkeit und szenisches Kapital erzeugt. Wie später noch gezeigt wird, geht dies mit dem authentisch bösen Selbstverständnis der Szene einher, welches wiederum dazu beiträgt, dass die Szene nach außen kommuniziert, dass eine tatsächliche Identifikation mit rechten Ideologien vorliegt. Auch hier kann eine Steigerung des transgressiven Potenzials gesehen werden.

Das transgressive Potenzial rechter Ideologien wird allerdings nicht von allen in der Szene gesehen. Dies zeigt sich in der Aussage der Band Watain:

„NSBM ist ein Witz, ein verzweifelter Versuch von Leuten, welche unfähig sind, die Perversion und den Wahnsinn des Black Metals zu ergründen. Sie wollen extrem erscheinen und limitieren sich in ihrer Konzeption an diese Art von Gesellschaft, was etwas darstellt, was uns nicht noch weniger interessieren könnte. Fuck the world! Black Metal hat nichts mit der Welt zu tun, wie ihr sie kennt“ (Scott, 2011, S.226f., zitiert Endres, 2007).

Watain verdeutlicht hier, dass eine von der dominanten Gesellschaft abhängige Form der Transgression nicht der Kontrastwirklichkeit bzw. der Sinnauslegung des Black Metals gerecht wird, die vollkommen losgelöst von der gesellschaftlichen Welt existieren will. Dies kann wiederum als Transgression über rechte Ideologien hinaus verstanden werden, die eine noch stärker nihilatorische Wirkung anstrebt. Insbesondere wird sich hier auf Authentizität berufen, indem diejenigen, die dem NSBM zuzuordnen sind, als unfähig dargestellt werden, das zu ergründen, was BM wirklich bedeute. Auch wenn Authentizität in der Szene oft bedeutet, sich gerade mit dem zu befassen, was als ‚authentisch böse‘ gilt, kann die Debatte über Authentizität ebenfalls darüber hinausführen.

4.3 AUTHENTIZITÄT

In diesem Kapitel wird herausgearbeitet, wie Authentizität sich in der BM-Szene institutionalisieren konnte und wodurch sich Authentizität innerhalb der Szene auszeichnet. Daraufhin wird der szeninterne Diskurs um Authentizität

bzw. ‚Trveness‘ untersucht und im Hinblick auf die Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien hin analysiert.

Im Black Metal spielte Authentizität bereits bei seiner musikalischen Entstehungsgeschichte eine zentrale Rolle, da insbesondere in der zweiten Welle versucht wurde, Metal zurückzubringen, „to its ‚true‘ roots, away from heavy metal’s more accessible characteristics“ (Kuppens & van der Pol, 2014, S.151). Vor allem der norwegischen Szene ging es darum, sich von dem zu distanzieren, was als ‚unechtes‘ Image der Bands der ersten Welle und insbesondere der Bands der Death Metal-Szene wahrgenommen wurde. Stattdessen sollten das extreme Image, extreme Musik und extreme Taten zu einem kohärenten und authentischen Ganzen werden. In dieser Hinsicht versuchte BM „to turn what they saw as the fake theatricality of earlier metal acts into a more authentic commitment to the sentiments of the music“ (Phillipov, 2011, S.153). Die BM-Szene stilisierte bzw. typisierte sich und ihre Musik in diesem Zusammenhang als „the most metal – the most evil, the most satanic, the hardest“ (Lucas et al., 2011, S.285) sowie als „authentically evil“ (ebd.). Durch diese Typisierung als *authentisch* böse konnte diese Bösartigkeit nicht auf einer ausschließlich künstlerisch-performativen Ebene angesiedelt bleiben, sondern musste mit expliziten Taten untermauert werden, um dieses Image zu ‚objektiver‘ Wirklichkeit werden zu lassen (Phillipov, 2011, S.153). In diesem Rahmen entwickelten sich daher auch „strict rules about seriousness, style and elitism“ (Lucas et al., 2011, S.280). Diese Ernsthaftigkeit zeigt sich beispielsweise auf dem Debüt-Album der Band Burzum, dessen Cover der Slogan „no mosh‘, no core‘, no trend‘ [...] [und] no fun“ (Wagenknecht, 2012, S.158) zielt. Hier kann auch von einem Leitbild der Szene gesprochen werden, das

„sich in der Abkehr vom geselligen und spaßorientierten Moshen, der Abgrenzung zum politisch linken Hardcore, der Verweigerungen gegenüber musikalischen Trends und einer selbst auferlegten Abkehr von hedonistischen Tendenzen zeigt“³⁰ (ebd.).

30 Unter Moshen ist ein in der Metal- und Core-Szene stark verbreiteter Tanzstil zu verstehen,

Dieses Leitbild kann insgesamt als humorlose Ideologie aufgefasst werden (ebd.), die in Abgrenzung zu anderen Szenen den Black Metal als Institution und Kontrastwirklichkeit von diesen abhob und somit als eigenständige Institution legitimierte. Gewissermaßen wurde durch die oppositionelle Ideologie des BM seinen Anhängern und Anhängerinnen abverlangt, sich transgressiv zu verhalten, um als authentisch wahrgenommen zu werden. Dabei können die Gewalttaten der zweiten Welle als Objektivation und Typisierung verstanden werden, die in ihrer Folge den weiteren Authentizitätsdiskurs befeuert haben und durch ihre Mythisierung bis heute auf das Selbstverständnis der Szene einwirken.

Es kann somit argumentiert werden, dass die oppositionelle Ideologie der Szene hier ein Ventil gefunden hat, durch authentisch böses Verhalten transgressive Potenziale auszuschöpfen und damit szenisches Kapital zu erzeugen. Außerdem ist Authentizität als Faktor der Legitimation der Institution Black Metal zu verstehen, denn über den permanenten Diskurs um und die durchgängige (Re-)Produktion von Authentizität der Szene-Anhänger/-innen wird Black Metal selbst in seinen Innen- und Außengrenzen permanent ausgelotet und aufrechterhalten. Eine durchweg durch Opposition definierte Kontrastwirklichkeit ist auf diese Praktik der Aufrechterhaltung von Innen- und Außengrenzen angewiesen, da durch diese all jene, die nicht ihren institutionalisierten Eigenheiten entsprechen, nihiliert und somit potenziell ausgestoßen werden können. Dies zeigt sich in der permanenten Debatte darum, was in der Szene als ‚true‘ gilt: „*True* sind nur jene Bands und Szenegänger, die die Ernsthaftigkeit des Black Metal akzeptieren und eventuell auch leben – alle anderen sind *Poser*“ (ebd., kursiv im Original).

Da sich die Szeneanhänger/-innen in ihrem Alltag aber nicht an den Machenschaften der zweiten Welle orientieren, muss hier untersucht werden, inwiefern sich Authentizität im szenischen Alltag manifestiert. Dazu wird zunächst darauf

der daraus besteht, einander zu schubsen und zu stoßen. Häufig entstehen dazu auf Konzerten sogenannte ‚Moshpits‘, in denen ein relativ klar deklarerter Raum es ermöglicht, am Moshen teilzunehmen.

eingegangen, was als authentische Musik gilt, im Anschluss wird näher beleuchtet, was die Orientierung an Authentizität für Mitglieder der Szene bedeutet.

Im Hinblick auf die (zugeschriebene) Authentizität von Musikern und Musikerinnen arbeiten Kuppens & van der Pol (2014, S.151, e.Ü.) vier Dimensionen heraus, nämlich „Ehrlichkeit, Kommerz, Herkunftsland, und Extremheit“. Mit Ehrlichkeit ist die Vorstellung verbunden, dass in der Musik die ‚wahren Emotionen‘ der Musiker/-innen vermittelt werden und zum Ausdruck kommen. Ehrlichkeit wird also als intrinsischer Aspekt betrachtet und nicht als aktives Konstrukt, das zu Marketingzwecken eingesetzt werden kann. Als zweites ist die (Nicht-)Kommerzialisierung einer Band genannt, über welche Authentizität dadurch erzeugt wird, dass sich der „assimilation by the mainstream“ (ebd., S.160) widersetzt wird. In der Szene ist es nicht akzeptiert, wenn eine Band versucht durch ihre Musik *primär* kommerziellen Erfolg zu haben, weil damit die Essenz des BM betrogen würde, da dieser instrumentalisierten Zwecken (Popularität, finanzielle Aspekte) untergeordnet würde. Ist dies aber ein Nebeneffekt der ‚ehrlichen‘ musikalischen Tätigkeit, dann wird dies geduldet (ebd., S.159f.; Kahn-Harris, 2006, S.125f.). Beim Faktor des Herkunftslandes geht es darum, dass Hörer/-innen behaupten, dass sich dieses im Klang widerspiegelt. Dabei gelten auch heute noch primär Norwegen, aber auch der Rest von Skandinavien, als am authentischsten (Kuppens & van der Pol, 2014, S.161). Dies wird mit einer „imagined community“ of Nordicness“ (Lucas et al., 2011, S.279) in Verbindung gebracht, die es ermöglicht, dass sich Hörer/-innen mit ihr identifizieren und dadurch „an empowered sense of pride among an audience of people who may commonly claim to feel marginalized“ (ebd., S.292) erzeugt werde. Der letzte Aspekt der Authentizität, die ‚Extremheit‘, ist für diese Arbeit am bedeutendsten. Nach diesem bedeutet Authentizität, „being extremely dark, controversial, abnormal, derailed, insane, and aggressive“ (Kuppens & van der Pol, 2014, S.162), womit auch die Auseinandersetzung und Identifikation mit als extrem angesehenen Ideologien in das Spektrum der szenischen Authentizität fällt. Als Ausdruck dieser Orientierung am ‚Extremen‘ sind auch die Bezeichnungen mancher Künstler/-innen als „true (Norwegian) black metal“ or „true cult““ (ebd., S.152) zu verstehen. In beiden Definitionen ist das Streben nach dem Ex-

tremen ausgedrückt, indem einerseits das Nicht-Extreme ausgeschlossen wird und andererseits das Extreme mit einer oppositionellen und fanatischen Orientierung, dem ‚Kult‘, gleichgesetzt wird. Somit drückt sich hier die Verbindung von Authentizität und dem Streben nach dem noch Extremeren aus.

Insgesamt steht im Diskurs um Authentizität auch *dessen* eigene, also authentische Authentizität (gegenüber unechter Authentizität), im Fokus. „[A]nyone can create a seemingly authentic appearance or image (‘outside’), while true authenticity can only be derived from one’s behavior and personality (‘inside’)“ (ebd., S.162). Nichtsdestotrotz kommen äußeren Merkmalen in der Szene einige Bedeutung zu und diese sind als Basis für Authentizität notwendig. Auf diese wird später genauer eingegangen. Zunächst ist zu betonen, dass *die* BM-Authentizität nicht direkt zu definieren ist, denn Authentizität ist innerhalb der Szene so konstruiert, dass sie nicht einfach ‚performed‘³¹ werden kann, sondern sie kann sich nur dann ergeben, wenn sich tiefgründig mit der Szene beschäftigt wird (ebd., S.151). Außerdem ist es nicht möglich, sich durch pures ‚Rezeptwissen‘ in der Szene als authentisch zu stilisieren, denn wahre Authentizität hebe sich immer auch leicht von den Stereotypen ab, die mit Authentizität verbunden sind (Kahn-Harris, 2006, S.130) und verlangt eine innere Hingabe. Authentizität wurde bis hierher primär im Hinblick auf die Musik und ihre Künstler/-innen untersucht. Auch wenn einige dieser Aspekte auf andere Szeneanhänger/-innen übertragbar sind, wird es im Folgenden insbesondere darum gehen, wie Authentizität in der Szene dargestellt wird und inwiefern diese als Institution permanenter Bestandteil des szenischen Alltags ist.

Zunächst sind die starke Orientierung an und Idealisierung von individualistischen Ideologien innerhalb der Szene hervorzuheben. Um als Teil der Szene akzeptiert zu werden, müssen Individuen sich selbst als ‚true‘ Individuen präsen-

31 Wie sich in den weiteren Ausführungen dieses Kapitels zeigt, ist dies nur dahingehend zutreffend, wenn Performativität als instrumenteller Akt betrachtet wird, der von Szenefremden in einer Form kultureller Aneignung praktiziert würde. In Anlehnung an Butler (2002) kann insbesondere bei der durchgehenden Darstellung und Erzeugung von Authentizität von einer komplexen Praktik der Performativität gesprochen werden, die allerdings voraussetzungsreich ist und nicht durch Prozesse der primären Sozialisation vermittelt wird.

tieren, „rather than members of a group“ (ebd.), was sich auch in der Aversion gegenüber dem Austausch untereinander und dem Knüpfen von Kontakten auf Konzerten niederschlägt (Venkatesh et al., 2015, S.77). Dies hängt mit der idealisierten Konsumweise des Black Metals zusammen, die ein Fan beschreibt: „black metal appreciation is done at an individual level (with) solitude, (in) peace and quiet“ (ebd.).

Neben dieser prinzipiell gemeinschaftsfeindlichen Einstellung wird Authentizität in (nichtsdetrotz zustande kommenden) Interaktionen von Szeneanhängern und Szeneanhängerinnen performativ dargestellt, so „durch Expertise sowie eine Code-gerechte äußere Erscheinung“ (Kosic, 2012, S.121) und es kann von einem Fokus darauf gesprochen werden, „Authentizität zu repräsentieren beziehungsweise zu inszenieren“ (ebd.). Ein Kernbestandteil dieser Inszenierung kann als ‚Elitismus‘ bezeichnet werden, welcher genau diese permanente Aushandlung von Authentizität und den potenziellen Ausschluss von Szeneanhängern und Szeneanhängerinnen, sollten diese sich nicht den Standards entsprechend verhalten, inkludiert. Somit wird das als authentisch Geltende durchgehend objektiviert und das bereits als authentisch Institutionalisierte legitimiert. Wie bereits beschrieben, kann eine performative Ausrichtung an Rezeptwissen dazu führen, dass Versuche der Authentizitätsherstellung als unauthentisch aufgefasst werden, wodurch versucht wird zu garantieren, dass nur diejenigen als authentisch anerkannt werden können, die dies auch *wirklich* sind. Die auch als ‚Black-Metal-Elitisten‘ bezeichneten (Kahn-Harris, 2006, S.40, Lucas et al., 2011, S.287³²) sind also idealtypisch nicht daran interessiert, aktiv Teil einer szenischen Gemeinschaft zu sein, zudem erscheinen diese meist unnahbar und überheblich, was wiederum auf die permanente Aushandlung und Bestätigung der eigenen Authentizität in Interaktionen zurückführbar ist sowie auf die individualistische Orientierung der Szene, die zwischenmenschlichen Kontakt ablehnt.

32 Die Autoren beschreiben jeweils den in der Szene präsenten Elitismus. Der Begriff ‚Black-Metal-Elitisten‘ stammt dabei aus meinen eigenen Beobachtungen und Erfahrungen in und mit der BM-Szene.

All diese Abgrenzungen und das Beharren auf nicht-gemeinschaftlicher Identität und Praktik können mit einer Selbstmarginalisierung in Verbindung gebracht werden, die in den Logiken der Szene die institutionalisierte Orientierung am Individualismus bestätigt. Dadurch kann eine weitere Nihilierung all jener einhergehen, die sich gemeinschaftlich orientieren – sprich gegenüber anderen Musikszenen und der weiteren Gesellschaft. Somit findet gleichzeitig eine eigene Erhöhung statt, die es ermöglicht, sich (nach dieser Logik) legitimerweise als überlegen anzusehen (ebd., S.286). Gleichzeitig können Szeneanhänger/-innen hiermit selbst „innerhalb ihrer marginalisierten Kultur wiederum Grenzüberschreitungen“ (Kosic, 2012, S.115) erleben. Kahn-Harris (2006) beschreibt diesen ‚radikalen Individualismus‘ als Möglichkeit, um transgressives subkulturelles (bzw. szenisches) Kapital zu erlangen, „through displaying uniqueness and a lack of attachment to the scene“ (Kahn-Harris, 2006, S.127). Hier entsteht ein Paradox daraus, dass diese Form der Authentizitätsherstellung bereits institutionalisiert ist, wodurch diese Distanznahme von szenischen Logiken bereits eine eigene szenische Logik ist, die bei der erfolgreichen Authentizitätsherstellung erforderlich ist. Somit müssen Mitglieder der Szene zugleich individuell sein sowie der Vielzahl an Regeln entsprechen, die innerhalb der Szene bestehen (Kapitel 5.3).

Insgesamt kann der Diskurs um Authentizität als Mittel eingeordnet werden, mit welchem die Subsinnwelt Black Metal ausgelotet und bestätigt werden kann. Hierbei können Individuen sich außerdem ihrer eigenen Identität bestätigen und sich selbst in eine machtvolle Position gegenüber anderen Szeneanhängern und Szeneanhängerinnen bringen. Generell ist Authentizität als sozial konstruiert, im Verhalten performt und als „collectively produced fiction“ (Kuppens & van der Pol, 2014, S.152, zitieren Grazian, 2003) anzusehen, die hier eine objektive Wirklichkeit schafft.

Wie hängt dies mit der Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien zusammen? Generell ist die Relevanz von Authentizität hier nur dann ein erklärender Faktor für die Annäherung zu rechten Diskursen, wenn diese in Verbindung gesetzt wird mit den zuvor herausgearbeiteten Strukturen der

Counterculture und Transgression. Die oppositionelle und grenzüberschreitende Orientierung kann im Zusammenhang mit einem starken Authentizitätsglauben dazu führen, dass diejenigen Grenzen überschritten werden, die in der (dominanten) Kultur am negativsten konnotiert sind. Die Institution der Authentizität trägt dann dazu bei, dass dieser Weg auch wirklich beschritten wird und rechte Ideologien innerhalb der Szene genutzt werden können, um szenisches Kapital zu erzeugen. Durch die Typisierung von Black Metal als *das* authentisch Böse, erscheint es konsequent (und damit authentisch), sich gerade denjenigen Ideologien und Positionen anzunähern, die als am ‚bösesten‘ wahrgenommen werden. Diese können zwar zunächst spielerisch eingeführt werden, wie dies zu Beginn der zweiten Welle geschah, durch Prozesse der Legitimation und Sozialisation ist es aber erforderlich, dass diese ‚ernst‘ werden, sodass die sozialisierenden Szeneanhänger/-innen selbst als authentisch wahrgenommen werden können. Nur durch dieses Erhärten kann die so entworfene Sinnwelt und Kontrastwirklichkeit legitimiert werden.

Gleichzeitig ist dieser Prozess nicht als umfassend und deterministisch darzustellen, denn die meisten Bands und Fans ordnen sich nicht selbst dem rechten Spektrum bzw. dem NSBM zu, sondern spielen gewollt mit deren Symbolen, obwohl eine eigene Zuordnung als *wirklich* ‚böse‘ angesehen werden könnte. Diese Nicht-Zuordnung kann auf verschiedene Weise erklärt werden: Zunächst würde durch eine eindeutige Zuordnung eine starke Gegenreaktion provoziert, die zu potenziellen Schwierigkeiten führen kann. Für Künstler/-innen im Hinblick auf Label-Verträge, Konzerte oder Festivals, die, wie in der Einleitung gezeigt, durch gesellschaftliche Gegenreaktionen abgesagt werden können. Außerdem verschließt die eindeutige Zuordnung in den NSBM bzw. zu rechten Ideologien Künstlern/Künstlerinnen und Fans die weiteren Möglichkeiten, *immer wieder* transgressives szenisches Kapital zu erzeugen, indem mit rechten Ideologien gespielt und diese immer wieder zweideutig eingeführt werden. Hier konnte somit gezeigt werden, inwiefern Authentizität im Zusammenspiel mit den weiteren institutionalisierten Eigenheiten der Szene dazu beiträgt, dass sich rechter Ideologien in systematischer Weise in der Szene bedient wird, sowie bereits darauf verwiesen werden konnte, dass dies nicht in einer deterministi-

schen Weise passiert. Hierauf wird im zweiten Teil des Hauptteils verstärkt eingegangen (Kapitel 5).

Ein weiterer Aspekt der Szene, der in dieser Arbeit bisher nur stellenweise Anklang fand, ist eine ideologische Rückgewandtheit der Szene, die sich an paganen und nationalen Vergangenheiten orientiert und als Eskapismus und Abkehr von der (Post-)Moderne eingeordnet werden kann. Hier lassen sich zusätzliche Antworten dazu finden, warum die Szene sich als Kontrastwirklichkeit herausgebildet hat. Dies wird im nächsten Kapitel näher beleuchtet. Dabei spielt auch Authentizität eine Rolle, wenn es darum geht, sich an einer „perceived authentic past“ (Netherton, 2014, S.397) zu orientieren.

4.4 RÜCKGEWANDTHEIT

„[A]ncient beliefs must be revitalized as a means to escape and annihilate a modern world“ (Manea 2015, S.189).

In diesem Kapitel wird die generelle Rückgewandtheit der Szene untersucht und argumentiert, dass diese Resultat der eingeschränkten Auseinandersetzungsmöglichkeiten mit Problemen der Gegenwart innerhalb der Szene ist. Hierbei wird sich damit auseinandergesetzt, was die zugrundeliegenden Probleme sind, die durch diese Abkehr von der Gegenwart gelöst werden können, und dargestellt, worauf sich die Szene beruft und inwiefern diese meist paganen, heidnischen und nationalen Idealisierungen verlorener Vergangenheiten als Anschlusspunkt für rechte Ideologien dienen können. Dabei wird insbesondere die Verbindung zu den bisher beleuchteten Faktoren einbezogen.

Der in dieser Arbeit verwendete Begriff der ‚Rückgewandtheit‘ ist zunächst als Sammelbegriff zu verstehen, der die im Folgenden beschriebenen Identifikationen und Selbstverständnisse einschließt. Generell kann in der BM-Szene von einem „recovering and reshaping [of] folklore and traditions“ (ebd., S.185) gesprochen werden. Diese sind meist orientiert an „idealized ancient Norse and Germanic cultures and belief systems“ (Hagen, 2011, S.182), können aber auch

weiter gefasst von „mythologies of ancient Europe“ (ebd., S.191) inspiriert sein. Meist geht es dabei darum, ein „supposedly neglected heathen heritage“ (Manea, 2015, S.185) wiederzuerwecken bzw. zu dieser zurückzufinden. Wichtige Bestandteile dieser Rückgewandtheit sind dabei Rückkehr zu Stärke, Spiritualität, Naturverbundenheit, Nationalbewusstsein und „imagined ethnicity“ (ebd., S.187). Unter Rückkehr zu Stärke ist hierbei ein gewisser Hang zum Sozialdarwinismus zu verstehen, der ein besonderer Ausdruck der generellen Misanthropie der Szene ist. Dabei werden die sozialstaatlichen Aspekte der Moderne kritisiert, in der schwache Individuen unterstützt würden (Hagen, 2011, S.193), und in Gegensatz zur paganen Gesellschaft gestellt, die als nicht von Schwäche gekennzeichnet angesehen wird (Kahn-Harris, 2006, S.40). Naturverbundenheit ist hier als Rückkehr zur ‚rohen‘ Natur zu verstehen, in der „ein Agieren ohne moralische Einschränkungen“ (Richard & Grünwald, 2012, S.45) möglich sei. All dies ist Bestandteil dessen, was hier als Rückgewandtheit gefasst wird und ist im Selbstverständnis der Szene institutionalisiert. Somit wird hier ein spezifisches Bild der Vergangenheit konstruiert, welches im BM Einzug in Text und Bild erhält. In Verbindung gebracht wird die Szene dabei mit einem „romanticized nationalism“ (Manea, 2015, S.191), zudem werden Szeneanhänger/-innen als „heathen revivalists and neotraditionalists“ (Hagen, 2011, S.182) eingeordnet. Dies ist nur eine Auswahl an Bezeichnungen, die im Kern aber alle versuchen das zu beschreiben, was hier unter Rückgewandtheit gefasst wird, dessen Inhalte und Motivationen im Folgenden, anhand einer historischen Aufarbeitung, näher betrachtet werden.

Die Rückgewandtheit des Black Metals lässt sich bereits bei Bands der ersten Welle finden. So bauten Bathory einen starken Bezug zu nordischen Themen auf, die als Gegenpol zum dominanten christlichen Glauben einzuordnen sind. Im Gegensatz zu eher satanistisch orientierten Bands, wie Venom, kann die Assoziation mit nordischen und germanischen Mythen und Göttern als stärker oppositionell zur „offensive, ‚foreign‘ Christian tradition“ (Manea, 2015, S.187) angesehen werden, als eine Identifikation mit einem zur christlichen Mythologie gehörenden Satan. Zur weiteren Institutionalisierung dieser Themen kam es innerhalb der zweiten Welle. Diese befasste sich verstärkt mit Themen wie

„Nordic myths, Nordic imagery and northern (sometimes white, Aryan) male ideology and supremacy“ (Lucas et al., 2011, S.279). Wie in Kapitel 3 aufgezeigt, ordnete sich vor allem Vikernes im Verlauf der Zeit dem Heidentum und Nationalismus zu. Die von ihm verübten Brandstiftungen ordnet er seither auch als „Sache des nationalen Heidentums“ (Moynihan & Söderlind, 2007, S.111³³) ein und distanzierte sich von möglichen satanistischen Motiven. Dies geht einher mit der von ihm vertretenen Ideologie, dass man sich mit der eigenen, ‚wahren‘ Herkunft verbinden müsse, die in heidnischen und paganen Traditionen verborgen liege. Bis heute ist die thematische Beschäftigung mit „[n]ational and cultural identities and mythologies“ (Hagen, 2011, S.194) in den Texten und Images vieler BM-Bands präsent. Hier soll nun zunächst der Blick darauf gerichtet werden, wie BM die aktuelle Zeit (bzw. die zu verschiedenen Zeitpunkten aktuellen Zeiten) bewertet und wodurch diese generelle Rückgewandtheit der Szene ausgelöst wird bzw. welche Funktion diese erfüllt. Aus diesen ‚Zeitdiagnosen‘ des BM können weitere Schlüsse darüber gezogen werden, warum BM eine radikal oppositionelle Ideologie vertritt.

Im Black Metal wird die aktuelle Zeit als von Bedeutungslosigkeit, Entfremdung und (sozialem) Druck charakterisiert wahrgenommen. Die Gegenwart ist korruptiert, sie ist „incapable of nurturing higher purposes and aspirations“ (Manea, 2015, S.189) und „a deeper sense of life cannot be found here“ (ebd., S.185). Zurückgeführt werden diese Ansichten in der Wissenschaft auf die Belastungen, die durch Prozesse der „deindustrialisation, globalisation and post-modernity“ (Lucas et al., 2011, S.280.) entstehen auf „modern ideals of equality and globalism“ (ebd., S.286³⁴) und sie können mit privaten Marginalisierungserfahrungen wie Mobbing ergänzt werden. Folgende Elemente der Gegenwart werden dabei von der Szene abgelehnt: „liberal values and multiculturalism“ (Manea, 2015, S.187), Massenimmigration und Globalisierung (Buesnel, 2020, S.401) sowie „political correctness, multiethnicity or self-censorship“ (Manea,

33 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten Vikernes.

34 Die Autoren zitieren hier den von ihnen interviewten Sänger ‚Aethelmund‘ der britischen Black-Metal-Band Wodensthron.

2015, S.191). Es kann, wie in Kapitel 4.1 gezeigt, insgesamt von einer „general rejection of modern society“ (ebd., S.187) und einer Opposition gegen „mainly everything related to modernity“ (ebd., S.186) gesprochen werden. Diese Ablehnung der Moderne (und ihrer Inhalte) resultiert im Black Metal allerdings nicht aus einer expliziten und intensiven Auseinandersetzung mit den jeweiligen Themen, sondern ist vielmehr als Ablehnung dessen zu verstehen, was als „cultural dominance“ (ebd., S.191) wahrgenommen wird. Die oppositionelle Haltung der Szene beinhaltet dabei eine Ablehnung jeglicher Form der Partizipation an gesellschaftlich etablierten Formen der Teilhabe, wie z.B. politisches Engagement, wodurch ein Problematisieren und ein Anerkennen aktueller gesellschaftlicher und politischer Probleme in der Szene meist negative Sanktionen nach sich zieht (Kapitel 5.2). Somit erscheint es beinahe unmöglich, innerhalb der Szene einen als legitim betrachteten Diskurs zu führen, der sich mit den Problemen der Gegenwart auseinandersetzt, ohne dass die Authentizität des Mitgliedes aberkannt werden kann. Stattdessen wird die Gegenwart in der Logik der Kontrastwirklichkeit Black Metal nihilisiert, indem sich in eine idealisierte Vision der Vergangenheit geflüchtet wird (Netherton, 2014, S.397), welche die Wirklichkeitsbestimmungen, gegen die sich abgegrenzt wird, delegitimiert sowie einen (mehr oder weniger) vorgefertigten Identifikationsraum bietet.

Diese idealisierte Vergangenheit verlangt keine lösungsorientierte Auseinandersetzung und ggf. Anpassung an die Probleme der Gegenwart. Stattdessen ist die Rückgewandtheit selbst die Lösung, indem sie eine Komplexitätsreduktion im Hinblick auf die Probleme der Gegenwart anbietet, die diese innerhalb der Subsinwelt des Black Metals als fehlgeleitete Abkehr von den ‚wahren‘ Wurzeln konstruiert. Auch die eigene (häufig marginalisierte) Situation kann dadurch erklärbar gemacht werden, da mit dem Verlust der ‚wahren‘ Traditionen und dem Verfall von Werten in der Gesellschaft argumentiert wird, welche dafür sorgen, dass Individuen, die sich *nicht* mit dieser korruptierten Gegenwart identifizieren, marginalisiert werden und Entfremdungserfahrungen machen. Somit findet eine erneute Legitimation der eigenen Sinnwelt statt. Lucas et al. (2011) beschreiben dies anhand der Identität nordenglischen extremen Metals, den sie

definieren als „centered on feelings of marginalization due to a perceived loss of national and local heritage“ (Lucas et al., 2011, S.292).

Gerade für marginalisierte Individuen kann Black Metal als „medium of dis-alienation“ (Venkatesh et al., 2015, S.78) betrachtet werden, welches Gefühle der Kontrolle, Identität und Sinn stiftet. Für Individuen, die sich der Gesellschaft gegenüber als entfremdet empfinden und ihren Werten und Identitätsentwürfen gegenüber abgeneigt identifizieren, kann BM mit seiner Rückgewandtheit dem „problem of social overdetermination“ (ebd.) entgegenwirken, indem eine „counter-mainstream identity and consciousness“ (Manea, 2015, S.191) als Referenzpunkt geschaffen wird. Diese Identität kann als limitiert und „exclusionary construction of identity“ (Lucas et al., 2011, S.293) bewertet werden, wodurch eine weitere Komplexitätsreduktion stattfindet. Durch die Institutionalisierung dieser Rückgewandtheit, welche die Konstruktion einer gemeinsamen verlorengegangenen Vergangenheit einschließt, werden die Wirklichkeitsbestimmungen des Black Metals weiter objektiviert und legitimiert. Die paganen/heidnischen Vergangenheiten, an denen sich orientiert wird, werden als *außerhalb* der Gegenwartsgesellschaft und ihrer Konventionen stehend betrachtet, wodurch diese mit der Kontrastwirklichkeit Black Metal kompatibel werden, da sie ‚alternative‘ Wirklichkeitsauslegungen bestätigen. Als weiteres wichtiges Element ist in diesem Zusammenhang Eskapismus zu nennen, denn durch diese Rückgewandtheit können alltägliche Probleme relativiert und transzendiert werden (Manea, 2015, S.191). All dies bringt Netherton (2014) auf den Punkt:

„These are the concrete activities of highly alienated individuals as they attempt to intimately connect with ‚timeless‘ pagan and/or mythological iconography, in order to communicate that they are not only attempting to step out of mainstream, modern culture, but also constructing an identity that satiates their internal desire for existential meaning when confronted by a fragmented, globalized world“ (Netherton, 2014, S.398).

Die Rückgewandtheit kann somit als Antwort auf reale Probleme gelesen werden, durch welche ein gewisses Maß an Kontrolle möglich wird und Identitäten

gestärkt werden (Kahn-Harris, 2006, S.34). Außerdem ermöglicht diese die Institution des Black Metals weiter zu legitimieren, indem sich auf eine bereits real existent gewesene, bzw. als solche konstruierte, Vergangenheit, und damit Kontrastwirklichkeit, berufen wird, die in der Gegenwart zerstört ist. Die Probleme der Gegenwart können somit als Ausdruck dieser Abwendung von der ‚wahren‘ Vergangenheit eingeordnet werden.

Hier soll nun eine Brücke zu den in dieser Arbeit bereits betrachteten strukturellen Eigenheiten der Szene geschlagen werden. So kann die rückgewandte Orientierung als im Kern gegenkulturell und oppositionell zu (wahrgenommenen und konstruierten) gesellschaftlichen Werten, Ideen und Identitäten verstanden werden. Im Gegensatz zu einer satanistischen Orientierung kann hier außerdem davon ausgegangen werden, dass diese Rückgewandtheit als weniger ‚abhängig‘ von der dominanten Kultur angesehen wird, wodurch eine Institutionalisierung eben dieser Rückgewandtheit in der Szene plausibel erscheint. Diese Einschätzung wird dadurch untermauert, dass die Rückgewandtheit, durch ihre Orientierung an Spiritualität, Naturverbundenheit und alten Traditionen, als Form der Transgression eingeordnet werden kann, da sich durch diese von ‚normalen‘ Menschen und ‚normalen‘ Alltagen abgegrenzt werden kann. Weiter wird diese idealisierte Vergangenheit in der Szene als ‚natürlich‘ und dadurch als authentisch wahrgenommen (Netherton, 2014, S.397) – Sinn und Bedeutung des eigenen Lebens lassen sich gerade hier finden, in den „ancestral roots, in the time of true values and unaltered relationship to nature and the gods“ (Manea, 2015, S.185). In dieser Hinsicht kann auch das Christentum als legitimes Feindbild stilisiert werden, da es diese mit Sinn aufgeladene und wahre Verbindung des Menschen mit der eigenen Existenz zerstört hat, wodurch das eigene transgressive Verhalten in den Logiken der Szene legitimiert wird. Durch diese Konstruktion in ein marginalisiertes Narrativ hinein kann das oft extreme und transgressive Verhalten innerhalb der Szene außerdem vor Kritik geschützt werden, da dieses als Ausdruck eines Pflichtbewusstseins einordbar wird. Somit wird das eigene Verhalten als positiv konnotiert wahrgenommen und transgressive Akte, wie das Niederbrennen von Kirchen, können im Black Metal Anklang finden und Stolz auslösen.

Im Hinblick auf die Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien unterscheidet sich die Rückgewandtheit insofern von den bis hierhin präsentierten Eigenheiten der Szene, als diese nicht über eine ‚Steigerungslogik‘ zu einer Auseinandersetzung mit rechten Diskursen führt. Stattdessen gibt es inhaltliche und funktionale Überschneidungen von rechten Ideologien und Rückgewandtheit: „blood and soil mysticism, devotion to distant history, exaltation of heroic values, the deep connection between spirituality and martial ardor“ (ebd., S.190). Weitere Überschneidungen ergeben sich durch den hohen Stellenwert, den „place, [...] identity and traditional culture“ (Olson, 2011, S.136) einnehmen. Auch die hier beschriebene Komplexitätsreduktion, die eine eindeutige Abgrenzung der eigenen Identität ermöglicht, kann sowohl für rechte Ideologien als auch für die hier beschriebene Rückgewandtheit als konstitutiv angesehen werden. Auch die Ablehnung der Moderne und die generelle Glorifizierung der Vergangenheit lassen sich gut mit rechten Narrativen vereinen (ebd., S.148; Kahn-Harris, 2006, S.141). All diese inhaltlichen und funktionalen Überschneidungen legen eine Auseinandersetzung im Rahmen des BM mit rechten Ideologien nahe. Eine Aneignung dieser kann aber nur dann verständlich werden, wenn die Kernelemente der Szene – Gegenkulturalität, Transgression und Authentizität – einbezogen werden, denn diese erlauben es, dass rechte Ideologien sinnvoll aufgegriffen und angeeignet werden können, da sie diesen institutionalisierten Logiken der Szene entsprechen. Insbesondere durch eine spielerische Aneignung und Selbststilisierung mit rechten Ideologien kann hier szenisches Kapital innerhalb der Szene erzeugt werden. Die inhaltliche Nähe zu paganen und heidnischen Themen erlaubt weiter die Erzeugung von Abstreitbarkeitspotenzialen, da neonazistische Elemente innerhalb der Szene verschleiert werden können und sich stets auf alternative Auslegungen gestützt werden kann (Hagen, 2011, S.195). Somit erscheint es insgesamt schlüssig, dass sich eine Rückgewandtheit innerhalb der Szene institutionalisieren konnte, da diese den hier angeführten Logiken der Szene entspricht.

In diesem ersten Hauptteil konnte gezeigt werden, welche Eigenheiten innerhalb des Black Metals institutionalisiert wurden und inwiefern diese eine Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien ermöglichen. Doch nicht

nur die Frage nach Aneignung scheint in diesem Zusammenhang relevant. Es erscheint ebenso wichtig, sich damit zu befassen, wie rechte Ideologien innerhalb der Szene aufrechterhalten werden können, insbesondere im Hinblick auf das permanente Grauzonendasein des Black Metals, welcher nicht als komplett ‚rechte‘ Szene eingeordnet werden kann, zugleich aber die Aneignung und Selbststilisierung mit rechten Ideologien und Diskursen strukturell nahelegt. Der Frage danach, wie rechte Ideologien unter diesen Voraussetzungen in der BM-Szene aufrechterhalten werden, ohne dass die Szene sich in ihrem Selbstverständnis als ‚rechts‘ definiert, wird sich im Folgenden gewidmet.

5 AUFRECHTERHALTUNG RECHTER IDEOLOGIEN IN DER BLACK-METAL-SZENE

In diesem zweiten Teil der Arbeit wird nun darauf eingegangen, wie rechte Diskurse und Ideologien innerhalb der Szene aufrechterhalten werden und durch welche Paradoxien die Szene davon abgehalten wird, sich weiter in das rechte Spektrum zu bewegen. Hierzu wird zunächst auf die von Kahn-Harris (2006) herausgearbeitete Praxis der ‚reflexiven Anti-Reflexivität‘ eingegangen, die als Basis für das weitere Kapitel dient. Anschließend werden die apolitische Selbstdarstellung, die Unterdrückung politischer Diskurse und Praktiken der Selbstimmunisierung innerhalb der Szene untersucht. Das Kapitel endet mit einer Auseinandersetzung mit Widersprüchen innerhalb der Szene, die das Grauzonendasein der Szene mitbestimmen.

5.1 5.1 REFLEXIVE ANTI-REFLEXIVITÄT³⁵

Unter Rückbezug auf Giddens beschreibt Kahn-Harris Reflexivität als „the continuous monitoring of action which human beings display“ (Kahn-Harris,

35 Eine intensive Auseinandersetzung mit dem Begriff der Reflexivität kann hier nicht stattfinden, deshalb sind folgende Ausführungen als verkürzte Vereinfachungen zu lesen, die als Grundlage für die weiteren Ausführungen nötig sind.

2006, S.141, zitiert Giddens, 1984). Hier kann argumentiert werden, dass Reflexivität zur Wirkmächtigkeit von Institutionen beiträgt und damit Struktur(en) erzeugt bzw. reproduziert. In der Moderne bleibt diese Produktion von Strukturen allerdings nicht unhinterfragt, da auch über diese selbst reflektiert wird, sodass von einer Reflexivität über Reflexivität gesprochen werden kann (Kahn-Harris, 2006, S.141). Darüber hinaus wird Reflexivität laut Kahn-Harris und Lash (1994, S.142) gerade in „reflexive communities“ extensiv praktiziert, die sie über ihre Unterschiedlichkeit zu traditionellen Gemeinschaften³⁶ definieren. Reflexive Gemeinschaften werden von ihnen über vier Aspekte definiert: man wird nicht in sie hineingeboren, sie besitzen keine feste raum-zeitliche Ausdehnung, sie befassen sich mit ihrer eigenen Gewordenheit bzw. problematisieren diese, und ihre Produkte sind abstrakt und kulturell (Kahn-Harris, 2006, S.142; Lash, 1994, S.161). All dies trifft auch auf die BM-Szene zu: sie hat keine festen Grenzen, ist ein Ort sekundärer Sozialisation, darüber hinaus können die intensiven Debatten über Authentizität als Problematisierung der eigenen Gewordenheit eingeordnet werden. Außerdem sind die Produkte der Szene kulturell. Somit kann die Szene als reflexive Gemeinschaft betrachtet werden.

Bei der Anwendung des Konzeptes der reflexiven Gemeinschaft identifiziert Kahn-Harris allerdings folgendes Problem: auch innerhalb der Szene gibt es Verhalten, das er als ‚unreflektiert‘ einordnet. So wird sich beispielsweise rechter Symbole und Ideologien bedient, sich aber zugleich von diesen abgegrenzt. Als Beispiel führt er eine Äußerung des BM-Musikers und Label-Mitarbeiters Peter Mesnickow an, welcher als Reaktion auf Anschuldigungen, sein Label sei ein Nazi-Label, Folgendes formulierte: „As some have probably noticed we [...] have placed an anti-nazi logo on our releases. This doesn't mean we are n****r-lovers³⁷ or something like that“ (Kahn-Harris, 2006, zitiert Imho-

36 Leider bleibt dieser Begriff von den Autoren relativ undefiniert und kann sich größtenteils nur über die Definition der reflexiven Gemeinschaften erschlossen werden. Diese werden als Subkulturen und Gemeinschaften definiert, die sich um geteilte Praktiken formieren, sowie über weitere Punkte, die im Folgenden aufgegriffen werden.

37 Im Original nicht zensiert. Hier wurde sich dafür entschieden den Begriff, in Anschluss an Diskurse des kritischen Weißseins, nicht zu reproduzieren.

tep-Fanzine, 1997). Kahn-Harris argumentiert, dass hier keine vollständige Reflexivität vorliegt, da zwar eine „reflexive awareness of the consequences of their actions“ (Kahn-Harris, 2006, S.143) besteht, zugleich aber angenommen wird, dass sich sowohl mit rassistischen wie anti-rassistischen Positionen solidarisiert werden kann (ebd.). Daher wird dies als ‚unreflektiert‘ eingeordnet. Allerdings kann hier auch nicht unterstellt werden, dass keine Reflexivität vorliegt, stattdessen würden Mitglieder der Szene eine „active *suppression* of reflexivity, [...] *anti-reflexive practice*“ (ebd., S.145, kursiv im Original) ausüben. Diese Anti-Reflexivität kann insofern von Unreflektiertheit abgegrenzt werden, als erstere aktiv vorgenommen wird. Eingebettet in eine generell als reflexiv eingeordnete Gemeinschaft spricht Kahn-Harris in der Konsequenz von reflexiver Anti-Reflexivität, die er folgendermaßen definiert: „If unreflexivity is ‚not knowing better‘ and anti-reflexivity is ‚not wanting to know‘, then reflexive anti-reflexivity is ‚knowing better but deciding not to know‘“ (ebd.).

Diese Praktik kann als Institution innerhalb der Szene betrachtet werden, die ebenfalls eine hohe Erklärungskraft für die Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien liefert. Denn diese (meist spielerische) Praktik sieht Kahn-Harris als Grundlage dafür an, dass Transgression sich in der Szene institutionalisieren konnte, denn durch reflexive Anti-Reflexivität wird es möglich, dass beinahe alle Ideologien, Images und Diskurse innerhalb der Szene vertreten werden können, da sich stets von deren „full implications“ (ebd., S.151) distanziert werden kann. Das Wissen um diese Institution erleichtert bzw. ermöglicht es somit auch, rechte Symbole und Ideologien zum Erzeugen von Transgression und Authentizität einzusetzen, da sich durch reflexive Anti-Reflexivität einerseits stets von diesen distanziert werden kann und das Wissen über diese ‚einfache‘ Distanzierungsmöglichkeit andererseits in der Szene dazu führt, dass eine Problematisierung deutlich unwahrscheinlicher wird. Findet eine Problematisierung trotzdem statt, wird es durch reflexive Anti-Reflexivität möglich, dass ausgeschöpfte Distanzierungsversuche von Szenemitgliedern akzeptiert werden, wie scheinheilig diese auch wirken mögen. Somit können auch rechte Ideologien im szenischen Alltag umgedeutet oder ignoriert werden, denn Szenemitglieder können all das, was sie nicht wissen *wollen*, ausblenden (ebd.).

In einer Szene, in der eine Abkehr von ‚problematischen‘³⁸ Bands beinahe zu einem Rundumschlag führen müsste, wird reflexive Anti-Reflexivität weiter aufrechterhalten, da sie Fans ermöglicht, sich nicht von Musik abgrenzen zu müssen „that they otherwise enjoy“ (Hillier & Barnes, 2020: 48). Somit ist dieser auch eine defensive Funktion zuzuordnen, die für das Fortbestehen der Szene mitentscheidend ist (Kahn-Harris, 2006, S. 156). Reflexive Anti-Reflexivität ermöglicht somit auch alltägliche Grenzüberschreitungen, die durch eine Aneignung der „most transgressive discourses present within Western culture“ (ebd.) stattfinden können. Hieraus resultiert ein Umgang mit rechten Ideologien, der sich innerhalb der Szene ‚sicher‘ anfühlt, da sich problemlos wieder von diesen distanziert werden kann – es kann also gleichzeitig an Diskursen teilgenommen werden, während man sich von deren Bedeutungen distanziert (Scott, 2011, S. 229), wodurch szenisches Kapital durch Grenzüberschreitungen erzeugt werden kann und Black Metal als Grauzone im Hinblick auf rechte Ideologien (re) produziert wird.

Darüber hinaus findet innerhalb der Szene hierdurch eine Verschiebung des Diskurses statt: Anstatt über Inhalte und deren Implikationen zu sprechen, wird in der Szene meist darüber diskutiert, *ob* Künstler/-innen rechte Ideologien einsetzen und inwiefern diese *ernst* gemeint oder nur spielerisch eingesetzt werden³⁹. Der Fokus wird auf die Uneindeutigkeiten und die Abstreitbarkeit gelegt, woraus eine (Teil-)Immunisierung entsteht, da der Diskurs auf dieser Ebene bleibt. Dadurch, dass Mitglieder, welche reflexive Anti-Reflexivität nicht praktizieren, aufgrund der verweigerten Partizipation an einer szenischen Praktik ausgegrenzt werden können, wird hier ein möglicher politischer Diskurs unterdrückt, der eine kritische Auseinandersetzung mit rechten Ideologien ermög-

38 Der Begriff des ‚Problematischen‘ entstammt meinen eigenen Beobachtungen innerhalb der Szene, insbesondere durch den Austausch mit sich in ihrem Selbstverständnis politisch als ‚links‘ einordnenden Personen, welche Künstler/-innen als ‚problematisch‘ kategorisieren, welche u.a. durch ihre Nähe zu rechten Ideologien auffallen. Oft findet diese Kategorisierung allerdings spielerisch statt und zieht, durch reflexive Anti-Reflexivität, nicht unbedingt eine Abkehr von der Musik nach sich.

39 Diese Beobachtung stammt aus meinen eigenen Erfahrungen mit der Szene.

lichen würde. Wird dennoch versucht diese Ebene zu adressieren, können Mitglieder der Szene als ‚unreflektiert‘ beschrieben werden, denn:

„The problem is that just as anti-reflexive practice, produced by otherwise reflexive individuals can be characterized as reflexively anti-reflexive, [...] apparently reflexive attempts to defend [...] [oneself or others] from racist abuse can, within the reflexively anti-reflexive space of the scene, be characterized as unreflexive“ (Kahn-Harris, 2006, S.152).

Reflexive Anti-Reflexivität kann nach Berger & Luckmann (1969, S.121) somit als Therapieform angesehen werden, welche die Subsinnwelt Black Metal zusammenhält, indem sie Mitglieder, die sich von den Wirklichkeitsbestimmungen der Szene entfernen, indem sie die politische Ebene seriös adressieren und problematisieren, sanktioniert und somit in die Subsinnwelt zurückholt. Zusätzlich wird die politisch-diskursive Ebene aus der Subsinnwelt ausgeschlossen, wodurch die Szene vor einer potenziell konfliktreichen Beschäftigung mit sich selbst bewahrt bleibt.

Hier wurde gezeigt, dass reflexive Anti-Reflexivität eine in der Szene institutionalisierte Praktik ist, die das Problematisieren und Sanktionieren rechter Ideologien innerhalb der Szene unwahrscheinlich macht. Stattdessen ist diese als Instrument der Selbstimmunisierung einzuordnen, die eine Auseinandersetzung mit ‚problematischen‘ Inhalten in einer für die Szene legitimen Weise unterdrückt und delegitimiert, indem diejenigen Individuen, die diese adressieren, selbst in die Kritik geraten können.

5.2 APOLITISCHE SELBSTDARSTELLUNG, UNTERDRÜCKUNG POLITISCHER DISKURSE UND SELBSTIMMUNISIERUNG

Als Ausdruck reflexiver Anti-Reflexivität und als Faktoren für die Aufrechterhaltung rechter Ideologien innerhalb der Szene können das apolitische Selbstverständnis und die apolitische Selbstdarstellung der Szene betrachtet werden, mit denen eine weitere Unterdrückung politischer Diskurse einher-

geht. Außerdem können diese als Taktiken der Selbstimmunisierung eingeordnet werden, die, neben der Berufung auf Humor, bei der Problematisierung rechter Ideologien zum Einsatz gebracht werden können. All dies wird in diesem Kapitel aufgearbeitet, wozu zunächst das Selbstverständnis der Szene betrachtet wird.

Die Szene konstituiert und identifiziert sich primär über die geteilte Wertschätzung der gleichen Musikrichtung, die hier als Relevanzstruktur (ebd., S.46) eingeordnet werden kann. Alle anderen Aspekte, wie Politik, werden als untergeordnet bzw. als ‚außerhalb‘ der Szene betrachtet (Kahn-Harris, 2006, S.154). Dadurch wird BM als autonom wahrgenommen, „as ideally removed from social forces“ (ebd.). Durch diese Entkopplung der Szene von gesellschaftlichen und politischen Prozessen muss das, was innerhalb der Szene ist, ganz im Sinne der Kontrastwirklichkeit, als apolitisch stilisiert werden, um die Relevanzstrukturen der ‚gesellschaftlichen‘ Welt weiter zu nihilieren⁴⁰. Als Folge wird sich in der Szene von der Ebene des politischen Diskurses distanziert und dieser prinzipiell gemieden. Nichtsdestotrotz bedienen sich viele Bands und Fans an politischen Narrativen und Positionen, die innerhalb der Szene aber nicht als solche zugeordnet bzw. anerkannt werden, womit eine gewisse Immunität vor Kritik einhergeht. Insbesondere rechte Ideologien werden somit nur schwer thematisier- und kritisierbar. Wenn versucht wird, den Diskurs auf politischer Ebene auszutragen, geraten Mitglieder selbst in die Kritik, da ihre Hingabe zur Musik als der Politik untergeordnet bewertet wird (ebd., S.155), sodass „expressions of racist or fascist sympathies [...] are rarely challenged within the scene, as any ensuing controversy would undermine the importance of the music itself“ (Hagen, 2011, S.193). Hier werden also die radikal oppositionelle Haltung sowie die authentische Hingabe zur Musik zu Faktoren, die eine Auseinandersetzung mit politischen Inhalten erschweren, welche durch die transgressive Orientierung der Szene häufig durch rechte Ideologien geprägt sind.

40 In gewisser Weise entsteht auch hier ein Paradox innerhalb der Szene, die sich über ihr Selbstverständnis als Gegenkultur und ihre Praktik der Transgression explizit gegenüber der Gesellschaft positioniert, gleichzeitig aber Autonomie beansprucht und sich trotzdem als apolitisch darstellt bzw. darstellen muss, wodurch gerade diese Abhängigkeit von der Gesellschaft zum Ausdruck kommt.

Trotzdem wird die politische Ebene gelegentlich adressiert, meist von Anhängern und Anhängerinnen der weiteren Metal-Szene, die sich nicht der Institution des BM verpflichtet fühlen, oder durch politische Gruppen⁴¹. Sobald diese Adressierung stattfindet, gibt es einige typische Reaktionsweisen der Musiker/-innen und Szenemitglieder, die sich in einem ersten Schritt meist als apolitisch bezeichnen (Hillier & Barnes, 2020, S.45). „Within the extreme metal scene the denial of political intent is a common defence used by those who have drawn on fascist and racist discourses“ (Kahn-Harris, 2006, S.153). Durch reflexive Anti-Reflexivität wird hier denjenigen, die sich nicht mit der politischen Ebene auseinandersetzen wollen, eine Ausflucht geboten, diese Verteidigung als legitim zu akzeptieren, zudem wird die Strategie selbst, durch deren Akzeptanz, legitimiert. Dadurch verschiebt sich auch der Diskurs hin zur Frage: *Ob* Szeneanhänger/-innen bzw. deren Positionen ‚problematisch‘ sind, und dementsprechend findet eine systematische Auseinandersetzung mit den eigentlichen Inhalten nicht (oder nur sekundär) statt. Ein Beispiel für den Versuch einer Selbstimmunisierung durch die Distanzierung von jeglicher politischen Intention ist die Band Taake, dessen Sänger sich vor einem Konzert in Essen eine große Swastika auf die Brust malte und diese bei seinem Auftritt offen zur Schau trug. Während des daraus resultierenden Skandals entstand ein Statement, in dem die Band sich als apolitisch stilisierte („Taake is not a political Nazi band“ (Corey, 2018)). Dabei wurde die Gegenreaktion, die unter anderem zur Folge hatte, dass die restlichen Tour-Auftritte in Deutschland abgesagt wurden, von Taake als Nazi-Verhalten eingeordnet: „The behaviour of our self-proclaimed enemies is more similar to nazism than anything we’ve ever done“ (ebd.). Indem zwar mit Nazi-Symboliken gespielt wird, diese aber gleichzeitig als ‚apolitisch‘ eingeordnet werden, ist dies ein Beispiel für reflexive Anti-Reflexivität, denn es kann angenommen werden, dass der Einsatz dieser reflektiert und bewusst stattfindet, um transgressiv, oppositionell und authentisch böse zu wirken. Daraufhin wird aber auch genauso bewusst abgestritten eine politische Intention dabei verfolgt zu haben, indem die politische Ebene aberkannt wird.

41 Ein Beispiel hierfür ist die Diskussion um das umstrittene ‚Steelfest‘ in Finnland, welches kontinuierlich Bands bucht, die dem NSBM-Spektrum zuzuordnen sind (Skoteinos 2021).

Eine weitere Taktik besteht darin, sich auf Humor, Satire oder die Inszenierung als ‚Kunstfigur‘ zu berufen. Da Authentizität innerhalb der Szene allerdings einer permanenten Aushandlung unterliegt, findet die Zuschreibung von Verhalten in die Rolle einer Kunstfigur meist nur dann statt, wenn der Verdacht auf mangelnde Authentizität besteht. So wird Euronymous beispielsweise aufgrund seiner zunächst kommunistischen Einstellung und den Vorwürfen der Inauthentizität in seiner Rolle als „a persona from which he could disengage“ (Hagen, 2011, S.183) beschrieben und seine legitime Teilhabe an der Szene abgesprochen. Somit ist auch eine aktive ‚Unernstmachung‘ als Immunisierungsstrategie in der Szene eine selten angewandte Praktik, da damit ein Eingeständnis der eigenen Inauthentizität einhergeht, wodurch ein bleibender Schaden für das Image entstehen kann. Somit ist diese als Notlösung zu betrachten, wenn eine apolitische Selbstdarstellung zur Immunisierung nicht ausreicht und eine Nicht-Unernstmachung weitreichendere Konsequenzen nach sich ziehen würde. Ähnlich wie bei der apolitischen Selbstdarstellung wird hier denjenigen, die reflexive Anti-Reflexivität anwenden wollen, eine Möglichkeit gegeben, ‚problematische‘ Inhalte zu ignorieren. So können rechte Ideologien eingeordnet werden als „an ironic or misunderstood action, thereby depoliticizing elements“ (Venkatesh et al., 2014, S.379).

Hier wurde gezeigt, dass durch die apolitische Selbstdarstellung und das apolitische Selbstverständnis der Szene der Einsatz von rechten Ideologien nur schwierig thematisiert oder problematisiert werden kann, wodurch diese innerhalb der Szene präsent bleiben können und auch denjenigen Szeneanhängern und Szeneanhängerinnen eine Mitgliedschaft ermöglichen, die sich dieser bedienen. Denn diese werden als authentisch böse, radikal oppositionell und transgressiv wahrgenommen und erhalten dadurch szenisches Kapital, ohne dabei Konsequenzen für ihre politischen Inhalte tragen zu müssen. Sollte diese politische Ebene doch adressiert werden, ermöglicht es reflexive Anti-Reflexivität, das apolitische Selbstverständnis und die Berufung auf Humor, dass daraus nur

selten Folgen innerhalb der Szene entstehen, da der politische Diskurs durch diese Praktiken unterdrückt bzw. die politische Dimension aberkannt wird⁴².

Zugleich dämpfen das apolitische Selbstverständnis sowie die Praktik der reflexiven Anti-Reflexivität aber auch rechte Ideologien und Diskurse in der Szene ein, da rechte Ideologien stets spielerisch bleiben müssen, also auch hier eine intensive und ernste Auseinandersetzung mit deren Inhalten nicht möglich ist, die z.B. in politischem Aktivismus münden könnte. Dadurch, dass die Szene apolitisch ist, stellt sie sich somit gewissermaßen nicht nur gegen anti-rassistische Aktivitäten, sondern auch gegen rassistische Aktivitäten (Kahn-Harris, 2006, S.156). Denn durch die Musikzentrierung der Szene wird eine zu starke Identifikation mit rechten (oder anderen politischen) Ideologien als ‚zu politisch‘ bewertet, sodass Zweifel an der Authentizität des Mitgliedes entstehen können, sollte dieses die politische Ebene aktiv adressieren. Somit kann BM in einer permanenten Grauzone existieren, in der sich rechter Ideologien spielerisch bedient wird, diese aber nicht zum Kern des Selbstverständnisses werden. Gleichzeitig ist die Szene aber ebenso unfähig, das Vorhandensein dieser Ideologien systematisch zu adressieren.

5.3 AUFRECHTERHALTEN DER GRAUZONE: WIDERSPRÜCHE INNERHALB DER SZENE

Nicht nur die Unterdrückung politischer Diskurse und das apolitische Selbstverständnis der Szene sorgen dafür, dass sich diese nicht weiter in das rechte Spektrum bewegt. Dazu tragen außerdem einige Paradoxien innerhalb der Szene bei, durch welche eine Aufnahme rechter Ideologien in das Selbstverständnis der Szene weiter gehemmt bzw. verhindert wird. Diese werden hier aufgearbeitet und es wird gezeigt, wie diese das ‚Grauzonendasein‘ der Szene erzeugen und aufrechterhalten. Dabei wird zunächst auf die Gleichzeitigkeit,

42 Allerdings muss hier die Innen- und Außenperspektive differenziert werden: Black Metal versteht sich selbst nicht als ‚rechts‘, trotzdem gibt es weitere gesellschaftliche Diskurse über Black Metal, in denen verhandelt wird, ob die Szene bzw. spezifische Künstler/-innen als ‚rechts‘ einordbar sind, wodurch z.B. das Absagen von Konzerten zustande kommt.

und damit Konkurrenz, zweier transgressiver Orientierungen eingegangen: Satanismus und rechte Ideologien. Daraufhin wird aufgezeigt, dass gezielter Hass, der sich gegen spezifische gesellschaftliche Gruppen stellt, mit der allgemeinen Misanthropie der Szene zum Teil unvereinbar ist. Danach wird das individualistische Selbstverständnis der Szene der Identifikation mit einer Gruppenidentität entgegengestellt und das Paradox von einer transgressiven Orientierung und der Manifestation dieser im Alltag analysiert.

5.3.1 SATANISMUS VS. RECHTE IDEOLOGIEN

Wie im historischen Teil aufgezeigt, war die BM-Szene zunächst satanistisch orientiert. Es ist davon auszugehen, dass Satanismus durch seine Institutionalisierung in der Szene und die rückläufige Bedeutung des Glaubens in der Gesellschaft über die Zeit an transgressiver Kraft verlor, wodurch rechte Ideologien verstärkt Einzug in die Szene erhalten konnten, da diese weitere Grenzüberschreitungen ermöglichten. Insbesondere Vikernes und Bands der zweiten Welle sind dabei als Vorläufer zu betrachten (Lucas et al., 2011, S.280): „Some in the Norwegian black metal scene found this brand of Satanism to be overly humanistic and hedonistic and therefore antithetical to the dourness sought by early scene members“ (Hagen, 2011, S.190). Nichtsdestotrotz ist Satanismus noch immer ein Kernbestandteil der aktuellen BM-Szene und viele der erfolgreichsten Bands des Genres bauen ihr gesamtes Image um diesen herum auf (z.B. Behemoth, Gorgoroth, Dark Funeral). Dabei wird großen Wert darauf gelegt, authentisch satanistisch zu wirken, was sich in einem Interview mit ‚Gaahl‘, dem ehemaligen Sänger der Band Gorgoroth, am eindrucksvollsten zeigt. Dieser antwortet auf die Frage, wodurch seine Musik inspiriert sei, zunächst acht Sekunden lang mit Schweigen und dann ausschließlich mit dem Wort „Satan“⁴³.

Obwohl sich inhaltlich nicht eindeutig von Bands abgegrenzt wird, die, um Transgression zu erlangen, auf rechte Ideologien setzen, bildet Satanismus in der

43 Dieser Interviewausschnitt ist hier abrufbar: <https://www.youtube.com/watch?v=ROmkJA196BU>

Szene eine Art Gegenpol, da dieser einen weiteren Weg bereitstellt, sich selbst als oppositionell, authentisch böse und transgressiv zu stilisieren. Dies zeigt sich auch in einem Interview mit einem Mitglied der Band Wodensthron:

„I think that one of the key ideological features of black metal is a rejection of the modern world through hatred, although this can take many forms. Many bands focus on satanic imagery as it is a rejection of Christian ideals and a declaration of hatred for the church and other organised religions, whilst at the other end of the spectrum other bands turn to nationalist (and in particular Nazi) imagery to reject the modern ideals of equality and globalism whilst attacking Jews and other races“ (Lucas et al., 2011, S.286).

Somit bietet Satanismus in der Szene eine Alternative zu rechten Ideologien, die es noch immer ermöglicht, als transgressiv, authentisch böse und radikal oppositionell wahrgenommen zu werden, wodurch eine Ausrichtung an rechten Ideologien nicht zwangsläufig notwendig wird.

5.3.2 ALLGEMEINE MISANTHROPIE VS. GEZIELTER HASS

Eines der ideologischen Kernstücke der Szene ist ihre misanthropische Ausrichtung, die sich gegen die Gesellschaft und ihre Menschen wendet. Dass viele Teile der BM-Szene rechte Ideologien ablehnen, hängt mit dieser Ausrichtung zusammen: Nicht Rassismus oder Antisemitismus werden an sich abgelehnt, sondern „the literalism and narrowness that would focus black metal’s misanthropy onto any one subset of humanity“ (Olson, 2011, S.135). Die Ablehnung rechter Ideologien, insbesondere durch satanistische Black Metaller/-innen, habe „nothing to do with notions of a universal humanity or a rejection of hate“ (ebd., S.147, zitieren Whalen 1997⁴⁴) – stattdessen werden diese abgelehnt, da sie „too specific and exclusive“ (ebd.) seien. Somit schränkt auch die generell misanthro-

44 Dieses Zitat stammt aus einem Interview mit dem Sänger ‚Ihsahn‘ der norwegischen BM-Band Emperor.

pische Ausrichtung der Szene die Identifikation mit rechten Ideologien weiter ein.

5.3.3 INDIVIDUALISMUS VS. GRUPPENIDENTITÄT

Wie bereits gezeigt wurde, ist die BM-Szene stark individuenzentriert ausgerichtet und insgesamt kann postuliert werden: „[B]lack metal rejects community as we understand it, portraying instead a fiercely bleak and individual-focused ethos that emphasizes death, loneliness and destruction as the great unifier“ (Venkatesh et al., 2015, S.67). Um in der Szene Anschluss zu finden, ist es daher nötig, sich als Individuum zu behaupten und sich nicht *strikt* an den institutionalisierten Verhaltensweisen der Szene zu orientieren. Black Metal lehnt Konformität also prinzipiell ab, kann aber zugleich als „the most conformist sub-genre [of extreme metal] in terms of the rules, the true, the rigidity“ (Venkatesh et al., 2014, S.375) beschrieben werden (Kapitel 4.3). Höpflinger spricht hier auch von „Individualisten in Uniform“ (Kosic, 2012, S.118, zitiert Höpflinger, 2010, S.70). Diese Uniformität gilt für Verhaltensweisen, Selbstdarstellungen und szenische Praktiken, sprich für alle Institutionen, die sich in der Szene etablieren konnten. Trotz diesen strikten Regeln müssen potenzielle Mitglieder sich präsentieren als „„true‘ individuals rather than members of a group“ (Kahn-Harris, 2006, S.130), um in der Szene akzeptiert zu werden. Somit existiert in der Szene ein Idealtyp, der Black Metaller/-innen als individuell und unabhängig konstruiert. Dieser Idealtyp wird durch die Identifikation mit rechten Ideologien bedroht, die Szeneanhänger/-innen nahelegen, sich über ihre Ethnie oder Rasse zu identifizieren, einem Merkmal also, welchem Individualität gewissermaßen entgegensteht (Olson, 2011, S.143). Durch die „homogenizing effects inherent in National Socialism and its de-emphasis of individuality and free-will“ (ebd.), die ebenfalls anderen rechten Ideologien innewohnen, sind diese mit der BM-Szene inkompatibel. Damit einher geht ein weiterer Widerspruch aus rechten Ideologien und Black Metal, denn in diesem wird vermittelt, dass sich nicht auf andere Personen verlassen werden kann und soll sowie Mitglieder andere nicht für ihre Probleme verantwortlich machen sollen (Venkatesh et al., 2015, S.76). Somit müssen Ideologien wie Antisemitismus in der Szene als ‚simple-minded‘

und ‚schwach‘ diskreditiert und eingeordnet werden, da dabei einer „collective, herd mentality“ (Olson, 2011, S.144) gefolgt wird, die meist andere Gruppen für die eigenen Probleme verantwortlich macht.

Es zeigt sich also, dass rechte Ideologien zum Teil im Kern mit dem Selbstverständnis des BM kollidieren, indem die Adressierung als Mitglied einer (ethnischen) Gruppe sowie die Schuldzuweisungen an andere der Selbstwahrnehmung als unabhängige Individuen entgegenstehen. Hier wird also die Authentizität der Mitglieder bedroht, die sich in einer „permanent negotiation between group belonging and individual autonomy“ (Manea, 2015, S.190) wiederfinden. Durch diesen Aushandlungsprozess werden Gruppenzugehörigkeiten, die oft mit rechten Ideologien einhergehen, in der Szene hinterfragt und kritisiert, sodass eine eindeutige Identifikation mit rechten Ideologien nicht stattfinden kann.

5.3.4 TRANSGRESSION VS. ALLTÄGLICHKEIT

Transgression als grenzüberschreitende Praktik steht zunächst dem entgegen, was als alltäglich betrachtet werden kann, indem gerade das ‚Außeralltägliche‘ praktiziert wird. Gleichzeitig ist die Szene aber in ihrer Existenz von Alltäglichkeit geprägt und nur durch diese möglich. Gerade innerhalb dieser Alltäglichkeit kann Transgression auch szeneyntern in einer Alltäglichkeit stattfinden, die nicht die weitreichenden Konsequenzen der Transgression trägt, die innerhalb der zweiten Welle praktiziert wurde. Die transgressiven Akte der zweiten Welle sind, bis auf weitere Fälle, die Moynihan & Söderlind (2007) zusammengetragen haben, als Ausnahmen zu betrachten. Denn diese heben sich in ihrem Ausmaß bzw. ihrer Extremheit von dem ab, was im szenischen Alltag, allein schon aus praktischen Gründen, stattfinden kann. So beschreibt Kahn-Harris (2006, S.66), dass die Szene stattdessen an einer „mundane production of transgression“ ausgerichtet ist. Diese ‚Logik der Alltäglichkeit‘ ermöglicht dabei gerade das Bestehenbleiben der Szene, denn Transgression „is kept within safe limits, while nonetheless retaining its potency“ (ebd., S.67). Das bedeutet, dass transgressive Akte in eine alltägliche Teilhabe an der Szene integriert sind. Die Szene wird

dabei durch Alltäglichkeit produziert und reproduziert, wodurch sie Struktur und Ordnung erhält bzw. bewahrt. Gerade diese Ordnung kann im Alltag dann durch Transgression durchbrochen werden, indem beispielsweise die Szene selbst kritisiert oder mit rechten Ideologien gespielt wird, wodurch alltägliche Formen der Grenzüberschreitung möglich werden, die immer wieder erlebbar sind.

Transgression ist somit auch Teil der Alltäglichkeit des Szenedaseins, kann aber nur so lange durch den Einsatz rechter Ideologien in der Szene selbst erzeugt werden, solange die Szene sich nicht als ‚rechts‘ identifiziert. In den Logiken der Szene ist es gerade dieses Spiel mit rechten Ideologien, das immer wieder Grenzüberschreitungen im Alltag möglich macht und zugleich, durch die Institution der reflexiven Anti-Reflexivität, vor weitreichenden Sanktionen geschützt ist. Würde eine eindeutige und sich institutionalisierende Identifikation mit rechten Ideologien stattfinden, würde die Szene in ihrer Alltäglichkeit bedroht, da sie einerseits mit (stärkeren) Gegenreaktionen rechnen müsste und sich außerdem der Gefahr aussetzt, eine ihrer alltäglichen Funktionsweisen zu untergraben – das wiederholbare Erzeugen von Transgression durch den Einsatz rechter Ideologien.

6 FAZIT

Diese Arbeit konnte sozialkonstruktivistisch herausarbeiten, wie die Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien zustande kommt. Dabei konnte expliziert werden, wie Anschlussfähigkeit, Aneignung und Aufrechterhaltung rechter Ideologien in der Szene stattfinden. Unter Rückgriff auf Berger & Luckmann (1969) wurde gezeigt, wie die Szene über Prozesse der Habitualisierung, Typisierung und Institutionalisierung, Objektivierung, Legitimation, Sozialisation und Internalisierung entstanden ist und wie sich innerhalb dieser Institutionen herausbilden konnten, welche eine Auseinandersetzung mit rechten Ideologien begünstigen. Während andere Arbeiten häufig nur einzelne Aspekte der Szene untersuchen, konnte diese Arbeit zeigen, wie verschiedene Kernelemente der Szene – Gegenkultur, Transgression, Authentizität und Rückgewandtheit – in

ihrer Reziprozität und in Kombination mit der Praktik der reflexiven Anti-Reflexivität zur Verbindung von Black Metal und rechten Ideologien beitragen.

Es konnte gezeigt werden, dass das Eingebettetsein der Szene in eine (primär) westliche Kultur dazu führt, dass die (zunächst) spielerische Identifikation mit rechten Ideologien den Logiken der Szene insofern gerecht wird, als diese als besonders gegenkulturell, transgressiv und authentisch ‚böse‘ wahrgenommen werden und somit dem entsprechen, was die Szene als solche ausmacht. Durch den Einsatz rechter Ideologien kann in der Szene somit szenisches Kapital erzeugt werden. Die generelle Rückgewandtheit der Szene legt dabei, aufgrund der starken thematischen Überschneidungen, eine Beschäftigung mit rechten Ideologien nahe. Im Hinblick auf die zuvor beschriebenen Faktoren erscheint es der Logik der Szene zu entsprechen, dass eine Aneignung dieser in der Folge tatsächlich stattfindet.

Rechte Ideologien bleiben dann innerhalb der Szene durch verschiedene institutionalisierte Praktiken bestehen: Reflexive Anti-Reflexivität, die apolitische Selbstdarstellung der Szene, die Unterdrückung politischer Diskurse sowie Praktiken der Selbstimmunisierung sind dabei entscheidend und begünstigen die Duldung und den Erhalt dieser Ideologien. Durch die Aneignung und Anschlussfähigkeit rechter Ideologien ergeben sich aber auch innerhalb der Szene Probleme und Widersprüchlichkeiten, die im Zusammenspiel mit den zuvor genannten Praktiken und Kernelementen dazu führen, dass rechte Ideologien nicht zu einem Kernbestandteil im Selbstverständnis des Black Metals werden können. Hier wurden die Gegensatzpaare Satanismus vs. rechte Ideologien, allgemeine Misanthropie vs. gezielter Hass, Individualismus vs. Gruppenidentität und Transgression vs. Alltäglichkeit thematisiert und ihr Beitrag zum Aufrechterhalten einer Grauzone im Hinblick auf rechte Ideologien dargestellt. Zum Abschluss dieser Arbeit soll nun noch eine Reflexion dieser Arbeit und der Szene vorgenommen und ein Ausblick gegeben werden, der aktuellere Entwicklungen der Szene und weitere Forschungslücken aufzeigt.

6.1 REFLEXION

Durch seinen extremen Klang, seine geringe Hörerzahl und den dadurch limitierten Verbreitungsgrad bietet sich Black Metal tendenziell nicht dafür an, für rechte Propaganda instrumentalisiert zu werden. Dies gilt insbesondere dann, wenn sich vor Augen geführt wird, welche strikten Regeln im Hinblick auf Authentizität innerhalb der Szene gelten und welche Schwierigkeiten bei solch einem Versuch der Instrumentalisierung durch die Widersprüche von BM und rechten Ideologien entstehen. Auch Begrich & Raabe (2010, S.236) beschreiben, dass „eben jene rechte Musik den größten Verbreitungsgrad hat, die nicht an eine Jugendkultur gebunden ist, sondern im Schlagersound, als Kinderlied oder Evergreen daherkommt“. Die Musik zeichne sich dabei durch „Melodien, die viele kennen und leicht ins Ohr gehen“ (ebd., S.236f.), aus – Eigenschaften, die kaum gegensätzlicher zum Klang des Black Metals sein könnten. Weiter eingeschränkt wird eine potenzielle Instrumentalisierung durch die Unverständlichkeit der Texte und die Unzugänglichkeit der Musik (Hagen, 2011, S.196).

Dass Black Metal trotzdem eine inhärente Verbindung zu rechten Ideologien hat und diese auch innerhalb dieser genutzt werden kann, thematisiert Olson (2011, S.148), der dabei auch die Limitationen dieser betont:

„Black Metal’s generalized fascination with an imagined past and its hatred of modern secular culture will always lend itself to appropriation by far-right racist groups and individuals, but its inherent contradictions and incompatibility with many of black metal’s most cherished ideas will prevent it from gaining widespread popularity within the scene.“

Trotz der als limitiert einzuschätzenden Außenwirkungen haben rechte Ideologien in der Szene selbst Konsequenzen. So ist die Szene nicht in gleicher Weise für alle gesellschaftlichen Gruppen und Personen, die sich mit dieser identifizieren wollen, zugänglich, zudem reproduziert sie Formen der Marginalisierung und legitimiert sie innerhalb der Szene selbst. Dies geschieht insbesondere durch die Stilisierung mit und Aneignung von rechten Ideologien. Auch wenn

der Umgang mit diesen Ideologien meist spielerisch stattfindet, wird dadurch nicht „the pain it might cause to members“ (Kahn-Harris, 2006, S.151) reduziert. Trotz ihrer radikal oppositionellen Haltung reproduziert die Szene somit Formen der Macht, indem sie in der Gesellschaft tendenziell marginalisierte Individuen in der Szene selbst marginalisiert. Daher kann hier auch nur von einer schwachen Form der Transgression gesprochen werden (ebd., S.161), welche sich nicht vollkommen löst von der Gesellschaft und den von ihr produzierten Stereotypen, Narrativen und Marginalisierungsformen. Auch wenn die Außenwirkung der Szene als eher gering einzuschätzen ist und damit auch ihre Einflussnahme auf größere gesellschaftliche Zusammenhänge (z.B. Politik), richten rechte Ideologien innerhalb der Szene selbst Schaden an und limitieren die (transgressiven) Erfahrungen, die innerhalb der Szene gemacht werden können. Gleichzeitig kann hier aber auch angeführt werden, dass gerade das Präsenzsein von und das Spielen mit rechten Ideologien innerhalb der Szene diese für Personen attraktiv machen kann, welche diese Ideologien vertreten bzw. sich in deren Umfeld wohl fühlen. Somit kann die Szene als ‚rechtsoffener‘ Raum eingeordnet werden, in welchem die Sanktionsgefahr von rechten Ideologien vergleichsweise gering ausfällt.

Zugleich muss sich hier einer Stereotypisierung der Black-Metal-Szene entgegengestellt werden. Schon Vogelgesang (1998) beschreibt:

„Die Fans der Black [...] Metal-Musik sind also alles andere als brutale Typen, überzeugte Satansverehrer, rechte Krawallmacher und was sonst noch für Negativ-Etiketten über sie in der Öffentlichkeit kursieren. Sie sind vielmehr eine höchst aktive und produktive Gruppe der musikästhetischen Spezialisierung und jugendkulturellen Formierung“ (Wagenknecht, 2012, S.157, zitiert Vogelgesang, 1998, S.173).

Dieser Aussage ist prinzipiell zuzustimmen, allerdings besteht die Szene trotzdem in einer Form, in der rechte Ideologien alltäglich eingesetzt und verharmlost, entpolitisiert und glorifiziert werden. Hierdurch wird ein szenischer Raum erzeugt, der es nicht mehr möglich macht zu unterscheiden, zwischen Indivi-

duen, die sich aus den Logiken der Szene heraus rechter Ideologien bedienen, und jenen, die diese tatsächlich vertreten. Zwar ist nicht davon auszugehen, dass sich der Großteil der Szene aktiv mit rechten Positionen identifiziert, allerdings ist diese Differenzierung aus den oben dargelegten Funktionsweisen der Szene schwer bis unmöglich vorzunehmen.

Eine Veränderung der Szene im Hinblick auf rechte Ideologien ist durch die starke Institutionalisierung der Szene, die ihren Mitgliedern nur limitierte legitime Verhaltensweisen zur Verfügung stellt, die durch den rigorosen permanenten Aushandlungsprozess um Authentizität außerdem nur schwer durchbrochen werden können, sowie durch die Institution der reflexiven Anti-Reflexivität nur schwer vorstellbar. Insbesondere die Marginalisierungserfahrungen und die Gefühle der Entfremdung vieler Szeneanhänger/-innen können dabei als weitere Faktoren betrachtet werden, die Veränderung innerhalb der Szene erschweren. Denn für diese bietet die Black-Metal-Szene eine der wenigen Ausflüchte aus einer von Unsicherheit geprägten (Post-)Moderne, gerade durch ihre stark institutionalisierten Eigenheiten, Szene-Mythen und Transgressionserfahrungen. Insbesondere durch die Gefahr innerhalb der Szene selbst marginalisiert zu werden, erscheint es schwierig, sich den szeneeigenen Logiken, samt ihrer Aneignung, Anschlussfähigkeit und Aufrechterhaltung rechter Ideologien, zu widersetzen.

6.2 AUSBLICK

In dieser Arbeit konnten zwar viele institutionalisierte Aspekte der Szene einbezogen und miteinander in Verbindung gesetzt werden, trotzdem ist diese Analyse nicht als erschöpfende Ausarbeitung der Szene zu verstehen, insbesondere dann nicht, wenn sich vor Augen geführt wird, dass die BM-Szene viele verschiedene lokale Manifestationen besitzt, die einem permanenten Wandel unterliegen. Hier wurde die Szene in einer recht abstrakten, verallgemeinernden und idealtypischen Form untersucht, die als Ausgangspunkt für die weitere Analyse spezifischer lokaler Szenen betrachtet werden kann. Insbesondere folgende Aspekte der Szene konnten hier kaum thematisiert werden, verdienen aber weite-

re Aufmerksamkeit: Identitäten der Szeneanhänger/-innen und deren Lebenswege, Geschlecht und Sexualität im Black Metal sowie die ästhetische Ebene des Black Metals, die sich z.B. in der Kleidungsästhetik zeigt. Auch ein Fokus auf einzelne Künstler/-innen oder spezifische Ideologien, wie Antisemitismus, konnte hier kaum vorgenommen werden, könnte aber weitere Einblicke in die Funktionsweisen der Szene liefern und das Verständnis der Verbindung der BM-Szene und rechter Ideologien weiter vertiefen. Hier soll nun noch knapp auf aktuelle Entwicklungen der Szene eingegangen werden, die ebenfalls als Anschlusspunkte für weitere Forschung dienen können.

Die transgressive Orientierung der Szene hat sich auch über die Identifikation mit rechten Ideologien und Satanismus hinaus vereinzelt manifestieren können. So in dem Untergenre des ‚Depressive Suicidal Black Metal‘ (DSBM) und dem Post-Black Metal, welche Selbsthass und die Zerstörung des Individuums als transgressive Elemente in ihren Mittelpunkt rücken. Vereinzelt wird Transgression aber auch genutzt, um sceneinterne Kritik zu üben und insbesondere die Offenheit für rechte Ideologien zu parodieren, zu kritisieren und sich stattdessen politisch links zu positionieren. Hier sind Bands zu nennen, die unter dem Spektrum des ‚Red Anarchist Black Metal‘ (RABM) zusammengefasst werden können. Diese setzen sich aktiv mit der Szene auseinander und sind als reflexive Gegenbewegung zu verstehen. Hier ist insbesondere die Band ‚Gaylord‘ hervorzuheben, welche bereits mit ihrem Namen Kritik an der Homophobie der Szene übt und mit einer Selbststilisierung als homosexuell transgressive Potenziale ausschöpft. Auch mit ihren Alben- und Songtiteln üben sie Kritik an der Szene. So finden sich auf ihrem Album ‚The Black Metal Scene Needs to Be Destroyed‘ (2018) die Songs ‚Neo-Nazi Metalheads Will Be Hanged and Their Broken Corpses Openly Mocked‘ und ‚Odin Doesn’t Listen to Nsbm You Inbred Alt-Right Shitheels‘. Hier wird in gewohnter BM-Manier provoziert, aber in einer sceneintern transgressiven Weise, die als Umdeutungsversuch der Szene selbst angesehen werden kann, also als Versuch einer „reflexive anti-reflexivity toward a reflexive self-regulation“ (Hillier & Barnes, 2020, S.51).

Diese Entwicklung zum RABM zeigt, dass die Elemente der Transgression und Gegenkulturalität prinzipiell auch so eingesetzt werden können, dass soziale Kategorisierungen, z.B. nach sexueller Orientierung, durchbrochen und aufgelöst werden können. Mit einem ‚leftist-turn‘ der Szene könnte dies möglich werden. In Anbetracht dessen, dass es in Europa zu einer Stärkung rechter Ideologien kommt (Hillje, 2021), könnte auch argumentiert werden, dass linke Positionen tendenziell an transgressivem Potenzial gewinnen, da die Szene insgesamt sehr stark von der dominanten Kultur abhängig ist und sich der historischen Kontinuität wegen als Gegenpol zur dominanten Kultur positionieren müsste. Veränderung kann allerdings aufgrund der starken Institutionalisierung nur langsam vonstattengehen, da die institutionalisierten Formen der Szene sich in einem Wechselspiel mit der Gesellschaft nur sehr langsam wandeln können. Möglicherweise wird sich das Selbstverständnis der Szene dann wandeln, wenn sich eine neue Welle an Musikern und Musikerinnen transgressiver Praktiken bedient und somit neue Szene-Mythen geschaffen werden. Diese können prinzipiell auch ‚links‘-orientiert sein, falls diese als authentisch ‚böse‘ stilisiert werden können oder sich der Diskurs um Authentizität in der Szene verändert.

Nach Berger & Luckmann (1969) kann generell davon ausgegangen werden, dass das in der Szene etablierte (Rezept-)Wissen die Szene so lange reproduziert, bis es nicht mehr befriedigend funktioniert (ebd., S.45). „Institutionalisierung ist jedoch kein unwiderruflicher Prozess, obwohl Institutionen, sind sie erst einmal entstanden, eine Neigung zur Dauerhaftigkeit zeigen“ (ebd., S.86). Somit sind die hier herausgearbeiteten Institutionen und die Kontrastwirklichkeit Black Metal aus subjektiven Einstellungen gewordene objektive Wirklichkeit, die sich den Zeitverhältnissen zwar anpassen müssen, um sinnstiftend zu bleiben, aber, durch diverse Abgrenzungs- und Konstruktionsprozesse, auch in ihrer aktuellen Form überdauern kann.

7 LITERATURVERZEICHNIS

- Begrich, D., & Raabe, J. (2010). Antisemitismus in extrem rechten jugendkulturellen Szenen. In *Konstellationen des Antisemitismus*, (225–242). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Berger, P. L., Luckmann, T. (1969). Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit.
- Bourdieu, P. (1979). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press.
- Buesnel, R. (2020). National Socialist Black Metal: a case study in the longevity of far-right ideologies in heavy metal subcultures. *Patterns of Prejudice*, 54(4), 393–408.
- Butler, J. (2002). *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 301–320.
- Chaker, S., Schermann, J., & Urbanek, N. (Eds.). (2018). *Analyzing Black Metal-Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*. Bielefeld: transcript.
- Dornbusch, C., & Killguss, H. P. (2007). *Unheilige Allianzen: Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*. Unrast.
- Hagen, R. (2011). Musical style, ideology, and mythology in Norwegian black metal. *Metal rules the globe: Heavy metal music around the world*, 180–199.
- Harris, K. (2000). ‚Roots‘?: the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene. *Popular music*, 19(1), 13–30.
- Hayden, M. E., Schonfeld, Z. (2018). ‚Antifa‘ Protests Derail Taake, a Norwegian Black Metal Band Accused of Neo-Nazi Sympathies. Abgerufen am 22.03.22 auf: <https://www.newsweek.com/antifa-protests-taake-norwegian-black-metal-band-accused-neo-nazi-sympathies-810159>
- Hillier, B. P., & Barnes, A. (2020). Wolf in sheep’s clothing: Extreme right-wing ideologies in Australian black metal. *IASPM Journal*, 10(2), 38–57.

- Hillje, J. (2021). Europäischer Rechtspopulismus und Europäische Öffentlichkeit. In *Aufstand der Außenseiter*, (539–552). Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG.
- Hitt, T. (2019). Antifa and Proud Boys Clash Over Black Metal Band With Alleged Nazi Ties. Abgerufen am 22.03.22 auf: <https://www.thedailybeast.com/horna-chaos-antifa-and-proud-boys-clash-over-black-metal-band-with-alleged-nazi-ties>
- Hjelm, T., Kahn-Harris, K., & LeVine, M. (2011). Heavy metal as controversy and counterculture. *Popular Music History*, 6(1–2), 5–18.
- Kahn-Harris, K. (2006). *Extreme metal: Music and culture on the edge*. Berg.
- Kingsepp, E. (2011). Nazi Symbolism in Black Metal/National Socialist Black Metal.
- Kosic, T. (2012). Heavy Metal als kulturelles System nach der dichten Beschreibung von Clifford Geertz.
- Kuppens, A. H., & van der Pol, F. (2014). „True“ black metal: The construction of authenticity by Dutch black metal fans. *Communications*, 39(2), 151–167.
- Kurennaya, A. (2012). Look What the Cat Dragged in: Gender, Sexuality, and Authenticity in 1980s Glam Metal. *Trabajo de Fin de Master, Master of Arts in Fashion Studies. Nueva York: Parsons School of Design, The New School*.
- Lucas, C., Deeks, M., & Spracklen, K. (2011). Grim up north: Northern England, Northern Europe and black metal. *Journal for Cultural Research*, 15(3), 279–295.
- M., Corey. (2018). Taake Show Cancelled Following Antifa Protests; More Cancellations May Follow. Abgerufen am 21.07.2022 auf: <https://www.metalucks.net/2018/02/16/taake-show-cancelled-following-antifa-protests-more-cancellations-may-follow/>
- Mamea, I. M. (2015). Primal roots: Ancestry and race in extreme music discourses. In *Proceedings of International Academic Conference on Social Sciences and Humanities*, (185–193).
- Moynihan, M., & Söderlind, D. (2007). *Lords of Chaos: satanischer Metal: der blutige Aufstieg aus dem Untergrund*. Index Verlag.
- Muggleton, D. (2000). *Inside subculture*. Oxford, UK: Berg Publishers.

- Muggleton, D., & Weinzierl, R. (Eds.). (2003). *The post-subcultures reader*. Bloomsbury USA Academic.
- Netherton, J. (2014). Postscript: Reflections on Black Metal „community“ in the online context. In *Educational, psychological, and behavioral considerations in niche online communities*, (395–400). IGI Global.
- Nohr, R. F., & Schwaab, H. (2012). *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt* (Vol. 16). Lit.
- Olson, B. H. (2011). Voice of our blood: National Socialist discourses in black metal. *Popular Music History*, 6.
- Phillipov, M. (2011). Extreme music for extreme people? Norwegian black metal and transcendent violence. *Popular Music History*, 6(1–2), 150–163.
- Reilly, D. (2014). Burzum's Varg Vikernes Found Guilty Of ‚Inciting Racial Hatred‘. Abgerufen am 22.03.2022 auf: <https://www.spin.com/2014/07/varg-vikernes-guilty-inciting-racial-hatred/>
- Richard, B., & Grünwald, J. (2012). Verführer und Zerstörer – mediale Bilder archaischer Männlichkeit im Black Metal. *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: Lit Verlag, 2, 43–53.
- Scott, N. W. (Ed.). (2010). *The metal void: first gatherings*. Inter-Disciplinary Press.
- Scott, N. (2011). Heavy metal and the deafening threat of the apolitical. *Popular Music History*, 6.
- Skoteinos, A. (2021). So I guess I have to talk about Steelfest. Abgerufen am 12.04.22 auf: <https://mythoughtsbornfromfire.wordpress.com/2021/09/04/so-i-guess-i-have-to-talk-about-steelfest/>
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural studies*, 5(3), 368–388.
- Thomas, W. I., & Thomas, D. S. (1928). The methodology of behavior study. *The child in America: Behavior problems and programs*, 553–576.
- Thornton, S. (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Wesleyan University Press.
- Venkatesh, V., Podoshen, J. S., Perri, D., & Urbaniak, K. (2014). From pride to prejudice to shame: Multiple facets of the black metal scene within and without online environments. In *Educational, psychological, and behavioral considerations in niche online communities*, (364–388). IGI Global.

- Venkatesh, V., Podoshen, J. S., Urbaniak, K., & Wallin, J. J. (2015). Eschewing community: Black metal. *Journal of Community & Applied Social Psychology*, 25(1), 66–81.
- Virchow, F. (2016). „Rechtsextremismus“: Begriffe – Forschungsfelder – Kontroversen. In *Handbuch Rechtsextremismus* (5–41). Springer VS, Wiesbaden.
- Wagenknecht, A. (2012). Das Böse mit Humor nehmen. Die Ernsthaftigkeit des Black Metal und deren ironisierende Aneignung am Beispiel von Fanclips auf YouTube.

Sekundärliteratur:

- Beckwith, K. (2002). „Black Metal is for white people“: constructs of colour and identity within the Extreme Metal scene. *M/C Journal*, 5(3).
- Endres, Markus. 2007. ‚Watain Interview‘. <http://www.metal.de/stories.php4?was=story&id=897>.
- Giddens, A. (1984). *The constitution of society: Outline of the theory of structuration*. Univ of California Press.
- Grazian, D. (2003). *Blue Chicago: The search for authenticity in urban blues clubs*. University of Chicago Press.
- Hodkinson, P. (2002). *Goth: Identity, style and subculture*. Berg Publishers.
- Höpflinger, A. (2010). ‚Praying for the Death of Mankind‘. Ein religionswissenschaftlicher Blick auf die Schweizerische Black Metal Szene. In: Dorothea Lüddeckens/ Rafael Walthert (Hg.) *Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen*. Bielefeld: Transcript, 215–241.
- Kerrang!-Magazin (1993). Ausgabe 436.
- Lash, S. (1994). Reflexivity and its doubles: structure, aesthetics, community. *Reflexive modernization: Politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, 110–173.
- Maspero, D., & Ribaric, M. (2015). *Wolves Among Sheep: History and Ideology of National Socialist Black Metal*. Tsunami Edizioni.
- Orcustus Magazin (1992). Ausgabe 2.
- Sheol-mag. (2009). Taake interview. http://www.oocities.org/de/damned_child_666/Interviews/taake.htm

- Vice Magazine (2011). True Norwegian black metal. Retrieved February 17, 2013 from http://www.youtube.com/watch?v=i4U33U_UyzQ
- Vogelgesang, W. (1998). Inszenierungs-und Erlebnisformen von jugendlichen Black Metal-Fans. In *Inszenierungsgesellschaft* (163–175). VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Whalen, G. (1997). ‚Emperor: Their Satanic Majesties Request ...‘ *Terrorizer* (May).

Diskografie:

- Bathory – Bathory (1984)
- Darkthrone – Transilvanian Hunger (1994)
- Gaylord – The Black Metal Scene Needs to Be Destroyed (2018)
- Venom – Black Metal (1982)