

Regensburger Schriften zur
Volkskunde/Vergleichenden Kulturwissenschaft

Manuel Trummer

Sympathy for the Devil?

Transformationen und Erscheinungsformen
der Traditionsfigur *Teufel* in der Rockmusik



WAXMANN

Regensburger Schriften
zur Volkskunde/
Vergleichenden Kulturwissenschaft

herausgegeben vom Vorstand des
Regensburger Vereins für Volkskunde e.V.

Daniel Drascek
Helmut Groschwitz
Bärbel Kleindorfer-Marx
Erika Lindig

Band 22



Waxmann 2011
Münster / New York / München / Berlin

Manuel Trummer

Sympathy for the Devil?

Transformationen und Erscheinungsformen
der Traditionsfigur *Teufel* in der Rockmusik



Waxmann 2011

Münster / New York / München / Berlin

Bibliografische Informationen 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.

Diese Arbeit wurde im Rahmen eines Promotionsstipendiums von der Hanns-Seidel-Stiftung e.V. gefördert.

Diese Arbeit wurde bei der Fakultät für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaften der Universität Regensburg als Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde im Fach Vergleichende Kulturwissenschaft eingereicht und von dieser am 7.2.2011 in der vorliegenden Form angenommen.

Regensburger Schriften zur Volkskunde/ Vergleichenden Kulturwissenschaft, Bd. 22

ISBN 978-3-8309-2575-0

© Waxmann Verlag GmbH, 2011
Postfach 8603, 48046 Münster

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg
Umschlagabbildung: Pentagram: Relentless, Sammlung des Verfassers
Druck: Hubert & Co., Göttingen
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für Anna Stubenvoll

Inhalt

1	Mitgefühl für den Teufel? Der Wertewandel des Bösen	11
1.1	Transformation und Phänomenologie des Teufels in der Rockmusik. Thema und Fragestellung.....	11
1.2	Teufel. Tradition. Populäre Religion. Erkenntnisinteresse und Diskurshorizonte	13
1.2.1	Kontinuität und Wandel. Reflexive Modernisierung des Teufels in der gegenwärtigen Populärkultur?	14
1.2.2	Populäre Religiosität. Der Teufel zwischen Profanierung und Spiritualität.....	16
1.2.3	Fluide Traditionen? Globalisierung und Flexibilisierung des Teufels....	18
1.3	Rocklore. Forschungsfeld und Forschungsstand.....	19
1.3.1	Grundbegriff I: Rockmusik	19
1.3.2	Grundbegriff II: Heavy Metal	21
1.3.3	Weitere Grundbegriffe: Szene, Underground, Mainstream, Pop	23
1.3.4	Rockmusik an den Universitäten. Zum Stand der Forschung.....	25
1.4	Der Teufel im Detail. Zum Forschungsansatz	29
1.4.1	Teuflische Szenecodes – CDs und LPs als Materialbasis.....	29
1.4.2	Analyse populärer Medientexte. Zur Methodik	30
1.4.3	Magazine und Tonträger. Quellen und Quellenkritik	33
1.5	Aufbau der Arbeit. Inhaltliche Strukturierung	39
2	Teufel, Satan, Luzifer. Religionsgeschichtliche und theologische Grundlagen eines Bösewichts	41
2.1	Set, Pazuzu, Ahriman. Altorientalische und mediterrane „Teufelsfiguren“	42
2.1.1	Apophis, Set, Baal. Teuflische Figuren im alten Ägypten und Kanaan	43
2.1.2	Pazuzu, Lilitu, Ahriman. Teuflische Figuren in Mesopotamien und Persien	45
2.2	Der „Opponent“. Die Wurzel des Teufels in der althebräischen Religion und dem Alten Testament	49
2.2.1	„Der Satan“ als Schattenseite Gottes. Die alttestamentarischen Grundlagen	49
2.2.2	Die Etablierung des Teufels in der apokalyptischen Literatur und dem Neuen Testament	55
2.2.3	„Der Feind Nummer Eins.“ Der Teufel in der Kirchenlehre	60

3	Zwischen Distinktion, Action und Spiritualität. Stationen des Teufels in der Rockmusik vom Blues zum Black Metal	62
3.1	Diabolus in Musica. Eine kurze Phänomenologie des Teufels in der Geschichte der Musik vor 1900	65
3.1.1	Feuriges Chaos, eisiges Schweigen. Teuflische Klänge und Akkorde ...	65
3.1.2	„Höllische Pfeifen“. Teuflische Instrumente	67
3.1.3	„Ministri Satanae“. Teuflische Musikanten	71
3.2	„The Devil’s Music“. Der Blues als Wurzel des Diabolischen in der Rockmusik.....	74
3.2.1	„Devil’s gonna git you“. Blues als Glaubensbekenntnis und Ventil	75
3.2.2	„The devil’s sons in law“. Bluesmen als <i>ministri satanae</i>	81
3.3	„You’re the devil in disguise“. Rock’n’Roll und die Profanierung des Bösen in der Teenagerkultur der 1950er	86
3.3.1	„Country music with a coloured beat.“ Die musikalischen Wurzeln des Rock’n’Roll	87
3.3.2	„Pretty little Devil“. Teufelinnen in Nylonstrümpfen	91
3.3.3	Zwischen Highschool und High Life. Soziokulturelle Gründe für die Profanierung des Teufels in den 1950ern	96
3.4	„Spiritual Turn“ oder „Okkult-Chic“? Die Wiederverzauberung des Teufels durch die Gegenkulturen der 1960er-Jahre	101
3.4.1	„The first revolution is in your head“. Grundlagen der „Wiederverzauberung“	102
3.4.2	„Lucifer Rising“. Etablierung und Popularisierung des gegenkulturellen Teufels	104
3.4.3	Teufelsbündner, Schwarzmagier, Hexenmeister. Bands des okkulten Rock der 1960er	111
3.4.4	Zwischen Distinktion und Show. Zwischenfazit	126
3.5	„Schwarzer Sabbath“. Der Teufel als Horrorstar	130
3.5.1	„Satanic Panic“. Die Dämonisierung der Rockmusik durch ihre Kritiker	130
3.5.2	Spiel mit dem Schrecken. Black Sabbath und der Teufel	133
3.5.3	Zwischen Boris Karloff und Aleister Crowley. Horrorfilme als Einfluss	139
4	Neue oder alte Teufel? Die satanischen Haupttypen zwischen Tradition und Modernisierung	144
4.1	„Evil Possessor“. Der Teufel als Horrorfigur	145
4.1.1	„Oh god, please help me!“ Warnung vor dem Bösen	145
4.1.2	„Children of Satan“. Teuflische Schauermärchen	159

4.1.3	„South of Heaven“. Diabolische Ikonographie als Vehikel von Sozialkritik.....	178
4.2	Härter, schneller, extremer. Der Teufel als Rebell	184
4.2.1	„Ohne die Musik wären wir nur Kasperltheater.“ Schock und Show	184
4.2.2	„Sons of Satan“. Provokation und Spiel mit Tabus	197
4.2.3	„Goin’ down – party time“. Spannung, Spaß und Satan	217
4.3	„Spiritual Black Dimensions“. Der Teufel als Gottheit	221
4.3.1	Okkulte Praxis und Rockmusik. Von Led Zeppelin zum Black Metal	223
4.3.2	„In league with Satan“. Satanismus zwischen „Tu-was-Du-willst“ und Sozialdarwinismus	230
4.3.3	Skandinavischer Black Metal. Teufelskult, Eskapismus, Elitarismus	248
4.3.4	Zwischen Pentagramm und Patronengurt. Religion, Provokation, Rebellion?	268
4.4	Sauron, Odin, Hitler. Neue Teufel, neue Extreme, neue Grenzen	270
4.4.1	Antikosmische Elite? Die aktuelle Radikalisierung des Teufels	277
4.4.2	Vom Satanismus zum Antisemitismus. Die Politisierung des Bösen	285
4.4.3	Chaosmagie, Asgard, Mordor. Aktuelle Individualisierung und Fiktionalisierung des Teufels	295
4.4.4	Satanische Intifada? Die Globalisierung des Teuflischen.....	321
5	Satanischer Zerstörer, luziferischer Befreier, rebellischer Narr. Alte Teufel in neuen Gewändern	334
5.1	Entwicklungsphasen des Teuflischen in der Rockmusik. Eine Zusammenfassung.....	334
5.1.1	Konvention und Profanierung: Blues und Rock’n’Roll	335
5.1.2	Ästhetisierung und Inszenierung: Vom Teufel zum „Teuflischen“ im subversiven Pop der 1960er	337
5.1.3	Ausdifferenzierung, Individualisierung, Radikalisierung: Die Suche nach Differenz im Heavy Metal	340
5.2	Zerstörer, Trickster, Aufklärer. Die Phänomenologie des Bösen	343
5.2.1	Typus 1: Widersacher Satan – apokalyptischer Horror und Fürst der Hölle	344
5.2.2	Typus 2: Rebellischer Trickster – Hedonismus, Grenzüberschreitung, Verkehrte Welt.....	348

5.2.3	Typus 3: Aufklärer Luzifer – Religionskritik, Liberalismus und Elitarismus.....	350
5.3	Der Teufel zwischen populärer Religiosität und profaner Ästhetik – Tradition als Grenze und Gegenwelt.....	352
5.3.1	Populäre Teufel: Tradition als Distinktion.....	352
5.3.2	Fluide Religion: Tradition als Alltagsflucht und gegenmoderne Utopie.....	357
5.4	Satanische Stilschöpfung – Tradition, Identität, Innovation.....	361
5.4.1	Movens der Innovation – Tradition als Ware.....	364
5.4.2	Strukturen der Innovation – Tradition als überlieferter Stil?.....	368
5.4.3	„Invention of innovation“? Tradition als Kommunikation.....	370
5.5	Pop, Tradition, Moderne. Ein kurzer Ausblick.....	376
	Danksagung	380
	Literatur	381

1 Mitgefühl für den Teufel? Der Wertewandel des Bösen

1.1 Transformation und Phänomenologie des Teufels in der Rockmusik. Thema und Fragestellung

„Please allow me to introduce myself, I am a man of wealth and taste. I've been around for a long, long year, stole many a man's soul and faith. And I was round when Jesus Christ had his moment of doubt and pain. Made damn sure that Pilate washed his hands and sealed his fate. Pleased to meet you! Hope you guess my name. But what's puzzling you is the nature of my game.

I stuck around in St. Petersburg when I saw it was a-time for a change. Killed the Czar and his ministers – Anastasia screamed in vain. I rode a tank, held a general's rank, when the Blitzkrieg raged and the bodies stank. I watched with glee while your kings and queens fought for ten decades for the gods they made. I shouted out ‚Who killed the Kennedys?‘ – when after all it was you and me. Pleased to meet you! Hope you guess my name. But what's puzzling you is the nature of my game.

Let me introduce myself: I am a man of wealth and taste. And I laid traps for troubadours who get killed before they reached Bombay. Just every cop is a criminal and all the sinners saints as heads is tails, just call me Lucifer 'cause I'm in need of some restraint. Pleased to meet you! Hope you guess my name. But what's puzzling you is the nature of my game.

So if you meet me, have some courtesy, have some sympathy and some taste. Use all your well-learned politesse or I'll lay your soul to waste. Pleased to meet you! Hope you guess my name. But what's puzzling you is the nature of my game.“

ROLLING STONES, *Sympathy for the devil*¹

Das Lied *Sympathy for the devil* der ROLLING STONES zählt zu den bekanntesten Auseinandersetzungen mit der Figur des Teufels in der Rockmusik. Der Teufel, den Mick Jagger besingt, ist die Personifikation des kosmischen Bösen, die Inkarnation des Chaos stiftenden Widersachers, der im Garten Eden den Menschen von Gott und im Laufe der Geschichte untereinander entzweite. Diabolisch warf er die Ordnung über den Haufen, etwa als er „in Sankt Petersburg rumhing“ und die blutige russische Revolution anzettelte oder als General Kriege dirigierte. Er wird ganz in der Tradition des biblischen Versuchers geschildert, der Jesus in der Wüste bedrängte (Lk 4,1-12), und ist zugleich der alte Feind des Menschen, der mit Freude wahrnimmt, wie sich die Völker durch die Jahrhunderte bekriegen (1 Kön 5,4).

1 THE ROLLING STONES: *Sympathy for the Devil*. Auf: *Beggar's Banquet*. Decca SKL4955. UK 1968.

Doch dieser unheilstiftende Teufel, der fest in der christlichen-abendländischen Tradition verankert scheint, trägt auch völlig neue Züge. Er ist keineswegs mehr nur der Widersacher und Ankläger des Alten Testaments (Ps 109,6), ganz zu schweigen von der gehörnten, bocksbeinigen Gestalt², wie sie in zahlreichen populären Bildwerken bis in die Gegenwart zu finden ist. Er hat nichts mehr mit den schockierenden Bestien der mittelalterlichen Bildwelten zu tun und lädt auch nicht als tölpelhafter, leicht zu überlistender Teufel der Schwank- und Märchenliteratur³ unseren Spott auf sich. Er thront über der Geschichte und wirkt dabei noch nicht einmal unsympathisch.

Tatsächlich trägt der Charakter des Teufels, den die ROLLING STONES in einer virtuoson Synthese alter und neuer Bilder zeichnen, die Züge eines lebenslustigen, weltgewandten Dandys⁴, eines „man with wealth and taste“. Seine höfliche Vorstellung wirkt nicht unbedingt bedrohlich, und doch beunruhigt seine Feststellung, der Mensch würde niemals sein wahres Wesen erkennen. Zynisch streitet der Teufel sogar seine Verantwortung für das Böse in der Welt ab und stellt seine eigene Existenz in Frage. Listig gibt er zu bedenken, dass er womöglich lediglich eine Ausrede des Menschen sei, um das selbst verursachte Leid zu begreifen. Die Hinweise auf sein wahres Wesen, die er dem Hörer in den vorangegangenen Strophen offerierte, wischt er damit wieder beiseite und wird letztlich zum proteischen Bösen, der in seinem schillernden Spiel mit kulturellen Referenzen kaum mehr etwas mit seinem Ursprung, dem *hassatan*, dem alttestamentarischen Opponenten⁵ Gottes und des Menschen zu tun hat. Oder etwa doch?

Diesen fundamentalen Wertewandel der Traditionsfigur Teufel in der Gegenwart zu erörtern, ist das Ziel dieser Arbeit. Auf der Grundlage einer hermeneutischen Ana-

2 Vgl. LINK, Luther: Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht. München 1997, S. 53–55. Die Identifikation des Teufels mit Satyrn und Faunen schreibt Link dem Kirchenvater Hieronymus zu, der das hebräische *sair* („Behaarte“) aus Jes 13,19-21 auf die lüsternen Waldgeister übertrug. Auch in Leviticus 17,7 und 2 Chroniken 11,15 wurde „Behaarter“ oder „Ziege“ als „Teufel“ übersetzt.

3 Vgl. DRASCEK, Daniel/FRENSCHKOWSKI, Marco: Artikel „Teufel“. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 13 (Lieferung 1). Berlin/New York 2008, Sp. 394–410. – LÜTHI, Max: Artikel „Dummheit“. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 3. Berlin/New York 1981, Sp. 931.

4 Der Heidelberger Anglist Peter Schnierer führt für das Motiv des weltgewandten Teufels, das vor allem ab der *Décadence* des 19. Jahrhunderts in der Literatur auftritt, den Typus des „Gentleman-Teufels“ ein. Vgl. SCHNIERER, Peter Paul: Entdämonisierung und Verteufelung. Studien zur Darstellungs- und Funktionsgeschichte des Diabolischen in der englischen Literatur seit der Renaissance. Tübingen 2005, S. 26.

5 Zur sprach- und literaturhistorischen Rolle des Teufels als Widersacher im Alten Testament vgl. KREUZER, Florian: Der Antagonist. Der Satan in der Hebräischen Bibel – eine bekannte Größe? In: *Biblica* 86 (2005), S. 536–544.

lyse teuflischer Ikonographien und Ideologien in der Rockmusik des 20. und 21. Jahrhunderts werden drei Kernfragen diskutiert. Erstens: Welche Aussagen zu Tradition in der Gegenwart lässt die Motivgeschichte des Teuflischen in der Rockmusik in ihrem Oszillieren zwischen Kontinuität und Wandel, theologischer Fundierung und populärkultureller Aneignung zu? Zweitens: Wie verlief die Entwicklung des Teufelsbildes in der Rockmusik und welche Medien und soziokulturellen Kontexte bedingten dessen Wertewandel? Drittens: Zu welchen neuen – religiösen wie profanen – Teufelsbildern mit welchen Funktionen hat dieser Wandel geführt? Tradition wird dabei im Folgenden sowohl als Prozess der Überlieferung wie als Objekt eines Überlieferungsprozesses verstanden.⁶

Das kulturwissenschaftliche Interesse fokussiert nicht den Teufel selbst als religiöse Gestalt – das ist das Metier von Religionswissenschaftlern und Theologen – sondern seine alltagskulturelle Appropriation durch den Menschen. Analysiert werden soll weniger seine theologisch-historische Fundierung, sondern die Modi, in denen sich die westlich geprägten Kulturen des 20. und 21. Jahrhunderts tradierte Ikonologien des Diabolischen bedürfnisgerecht formen. In welchen unterschiedlichen Bedeutungsebenen und Wertzuschreibungen resultiert dieser Rekurs und was sind dessen Gründe?

Die Arbeit möchte sich damit zum einen als empirisch-kulturwissenschaftlicher Beitrag zur Diskussion der Bedeutung von Tradition in der modernen Populärkultur positionieren. Zum anderen geht es darum, eine Geschichte des Teufels in der Rockmusik zu schreiben, indem ein für die Vergleichende Kulturwissenschaft/Europäische Ethnologie völlig neuer und wichtiger Quellenkorpus methodisch erschlossen wird. Die Verortung im Fachkanon erfolgt in den Feldern der Erzählforschung, der Populärmusikforschung und der Populärbildforschung.

1.2 Teufel. Tradition. Populäre Religion. Erkenntnisinteresse und Diskurshorizonte

Satan, der in unserer zunehmend säkularen Welt leicht als Anachronismus erscheinen mag, ist überraschend vital. Er begegnet uns keineswegs nur als Sujet obskurer, potentiell delinquenter Randmilieus, okkulten Phantasten oder rebellischer Jugendzonen. Der Teufel reüssiert als kollektives kulturelles Alltagsphänomen breiter Bevölkerungsteile. Längst hat er sich dabei von seiner biblischen Rolle des Oppo-

6 Vgl.: NOYES, Dorothy: Artikel „Tradition“. In: Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 13 (Lieferung 2). Berlin/New York 2008, Sp. 834–846; – NOYES, Dorothy: Three Traditions. In: Journal of Folklore Research 46/3, 2009, S. 233–268.

nenten emanzipieren können. Seit nahezu 2.000 Jahren bildete der Teufel in den christlich geprägten Ländern stets die Personifikation des absoluten Bösen. Satan agierte als Widersacher des Guten, als Feindbild Gottes und des Menschen. Dieses dogmatische Teufelsverständnis und damit ein großer Teil christlich-abendländischer Tradition findet sich in der heutigen Zeit in einem fundamentalen Wandel begriffen.

Eben diese Innovationsprozesse, die vermeintlich „neuen“ Gesichter und Bedeutungsebenen des Teufels in der Gegenwart bilden vor dem Hintergrund seiner historischen Entwicklung die zentrale Fragestellung der Arbeit: Welchem Wandel unterliegen die Erscheinungsformen, Funktionen und kulturellen Wertigkeiten des Teufels vor dem Hintergrund seines Transfers in die Rockmusik und der daraus resultierenden globalen Popularisierung? Warum rekurriert eine allgemein als modern verstandene Kulturform wie die Rockmusik so vehement auf einen so vermeintlich anachronistischen Traditionskomplex?

1.2.1 Kontinuität und Wandel. Reflexive Modernisierung der Traditionsfigur Teufel in der gegenwärtigen Populärkultur?

„Traditionality is not what it used to be“⁷, konstatiert Gisela Welz und meint damit nicht nur das Traditionale an sich. Vor allem auch seien klassische volkskundliche Traditionstheorien, die aus romantischen Fachprämissen heraus mit ideologisch belasteten Konzepten langer Dauer operierten, von der Wirklichkeit einer grundlegend neuen Traditionsdynamik überrollt worden. Der empirische Befund habe den Begriff überholt. In Folge der Modernisierung unserer Alltage brechen allerorten gewohnte, traditionale Strukturen auf, verändern sich oder werden durch neue ersetzt. Globalisierungs- und Individualisierungsprozesse beschleunigen als Dynamisierungsfaktoren diese fortschreitende Diskontinuität, deren Konsequenzen sämtliche Bereiche unserer Alltagskultur betreffen. Ebenso wie die durch den christlich-abendländischen Kontext kulturell und räumlich verankerte Traditionsfigur Teufel, sind auch die Erzählkultur, die Popmusik, die Religion oder die Esskultur von der „Entfesselung der Welt“⁸ und der damit verbundenen Beschleunigung und nahezu grenzenlosen Mobilität in Inhalt, Funktion und Kontext betroffen.

Tatsächlich ist innerhalb der Modernisierungsprozesse ein ausgeprägter Rückgriff auf Vergangenes festzustellen. Tradition hat Konjunktur. Dies gilt nicht nur für Erscheinungen wie die Popularisierung des als „uralt“ kommunizierten Halloween

7 WELZ, Gisela: Multiple Modernities and Reflexive Traditionalisation. A Mediterranean Case Study. In: *Ethnologia Europaea* 30 (2000), S. 11.

8 GIDDENS, Anthony: Die entfesselte Welt. Wie Globalisierung unser Leben verändert. Frankfurt am Main 2001.

in ganz Europa, das (Wieder-)Aufleben „kultisch“ verstandener Feuer- und Perchtenbräuche im Alpenraum oder die wachsende Bedeutung regionaler Traditionen in der Popmusik, sondern auch der Esoterik- und Keltenboom in populärreligiösen Milieus oder die Rückbesinnung auf „Mutters Küche“ als kontrapräsentisches Symbol einer vermeintlich guten, alten und übersichtlicheren Zeit.⁹ „Die Geschichte der Moderne besteht zum großen Teil aus der Rekonstruktion der Traditionen, die sie auflöst“¹⁰, kommentiert der britische Soziologe Anthony Giddens dieses grundlegende kulturelle Paradoxon unserer Zeit. Doch widerlegt nicht die hohe mediale Präsenz populärkultureller Teufelsbilder diesen Befund einer „posttraditionalen Gesellschaft“? Inwieweit ist der Rekurs auf das Traditionale in Form des Teufels in der Rockmusik als Nebenfolge gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse zu lesen?¹¹ Welche kulturellen Bedürfnisse sollen durch die Flucht in das „Uralte“ erfüllt werden?

Die Frage nach der Schaffung von Orientierungssystemen durch die Konstruktion eines gemeinsamen Traditionshorizontes führt auch in die aktuellen Erinnerungsdiskurse, im Besonderen zur Frage nach der Bedeutung von „kulturellen Gedächtnissen“¹² in der Gegenwart. Jan Assmann entwickelte den theoretischen Zugang am Beispiel komplexer vorchristlicher Kulturen. Zahlreiche kulturwissenschaftliche Studien haben Assmanns Ansätze inzwischen auf einen allgemeineren Traditionsdiskurs ausgeweitet, dessen Schwerpunkte im Besonderen auf dem Generationswandel von Kriegsgeneration zu Nachkriegsgeneration und den damit einhergehenden Veränderungen kommunikativer und kultureller Gedächtnisse liegen, und zum anderen auf den Transformationsgesellschaften Osteuropas nach der politischen Wende in den frühen 1990er-Jahren. Erstaunlicherweise ist dieser Diskurs noch kaum auf die Genese populärkultureller Formationen, etwa Jugendszenen oder neureligiöse Gemeinschaften und deren Ausprägung konnektiver Strukturen ausgedehnt worden. Interessant wäre eine theoretische Auseinandersetzung mit den kulturellen Gedächtnissen moderner popkultureller Gemeinschaften im Besonderen, weil hier Assmanns These, die Kanonisierung der Gedächtnisse würde von „Experten“ geleistet, zu überprüfen wäre. Moderne popkulturelle Kulturformen wie die Rockmusikszene des 21. Jahrhunderts scheinen wesentlich demokratischer in

9 Vgl. KÖSTLIN, Konrad: Brauchtum als Erfindung der Gesellschaft. In: *Historicum. Zeitschrift für Geschichte*. Herbst 1999, S. 12–14. – DERS.: *Volkskultur und Moderne*. In: *Bayerische Blätter für Volkskunde* NF 2 (II/2000), S. 66–67.

10 GIDDENS, Anthony: *Tradition in der post-traditionalen Gesellschaft*. In: *Soziale Welt* 44 (1993), S. 445.

11 BECK, Ulrich/GIDDENS, Anthony/LASH, Scott (Hg.): *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*. Frankfurt am Main 1996.

12 ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 1992.

der Stiftung ihrer kollektiven Identitäten, so dass auch Modelle autoritärer „inventions of tradition“¹³ nicht zu greifen scheinen.

Wie alt ist also dieser Teufel, der uns von Plattencovern bedrohlich anstarrt, wirklich? Welche Akteure und Prozesse nutzen seine Tradition und treiben seinen Wandel von der alttestamentarischen Nebenfigur zum Global Player der gegenwärtigen Popkultur an? Es soll vor diesem Erkenntnishorizont aber auch nach den Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Gegenwart gefragt werden. Welche Masken trägt „der Böse“ in der heutigen Zeit? Handelt es sich überhaupt noch um „den Bösen“ und welche neuen Gesichter wurden dem Teufel durch die gesellschaftlichen Veränderungen der Gegenwart verliehen? Welcher Art ist die Phänomenologie des Teufels in der modernen, pluralisierten Welt?

1.2.2 Populäre Religiosität.

Der Teufel zwischen Profanierung und Spiritualität

Das einführende Beispiel *Sympathy for the devil* deutet auch auf anderer Ebene einen weitreichenden Wandel an. Mick Jagger dachte beim Verfassen des Textes sicher nicht primär an eine tiefeschürfende Kulturanalyse, sondern wohl auch an einen zugkräftigen Verkaufsschlager. Dies ist der zweite wesentliche Punkt, der bei der Betrachtung des Teufels in der Gegenwart unmittelbar auffällt. Wenn Millionen von Exemplaren von *Sympathy for the devil* verkauft werden, auf Konzerten Hunderttausende von Menschen die Textzeilen auswendig mitsingen und das Lied zum Allgemeingut breiter Gesellschaftsschichten avancieren konnte, zeigt dies, dass sich neben dem Teufel auch dessen Verbreitungs- und Interpretationsmedien verändert haben. Traditionale Phänomene werden als Ware auf den popkulturellen Märkten gehandelt.

Mit der Bindung der modernen Populärkultur an massenmediale Distribution, insbesondere der schon früh von bürgerlich-konservativen Wertehütern als „teufelisch“ gefürchteten Rockmusik¹⁴, hat die Definitionsmacht der Kirche enorme Konkurrenz erhalten. Maßgeblich für das populäre Teufelsbild der Gegenwart scheint nicht mehr allein der Katechismus sondern in mindestens ebenso hohem Maße die Pop-Industrie in all ihren Ausprägungen. In Folge dieser weit reichenden Medialisierung konnte Satan eine erstaunliche Karriere vollziehen. Der Erfolg des Teufels in *Sympathy for the devil* stellt keineswegs einen Einzelfall dar. Als Haupt-

13 HOBBSAWM, Eric/RANGER, Terence: *The Invention of Tradition*. Cambridge ¹⁵2000 (1983).

14 Zahlreiche Warnschriften evangelikaler und fundamental-christlicher Akteure seit den 1960er-Jahren belegen dies. Einen guten Überblick liefert: WEHRLI, Reto: *Verteufelter Heavy Metal. Forderungen nach Musikzensur zwischen christlichem Fundamentalismus und staatlichem Jugendschutz*. Münster 2001. Die Analyse der Warnpamphlete in Hinblick auf ihre Rezeption in Form sagenhafter Geschichten von heute wäre ein spannendes Feld für die Erzählforschung.

figur unzähliger Hollywoodproduktionen, wie etwa in *Im Auftrag des Teufels*¹⁵, *End of days*¹⁶, *Rosemaries Baby*¹⁷ und *Der Exorzist*¹⁸, als Werbebote oder als gegenkulturell-okkulte Ikone, zum Beispiel der satanistischen *Black-Metal-Szene* oder diverser esoterischer Milieus – nie war der Teufel ein anerkannteres Mitglied der Gesellschaft als in der Gegenwart. Seine von jeher große Popularität bei Geschichtenerzählern, Künstlern, Literaten und Freigeistern jeglicher couleur ist mit dem Transfer in die modernen Massenmedien förmlich explodiert. Er ist damit neben anderen originär religiösen Formen und Inhalten ein wesentlicher Bestandteil jenes kommunikativen Feldes geworden, das der Religionssoziologe Hubert Knoblauch als „Populäre Religion“ bezeichnet.¹⁹

In der Folge ist der Teufel auch den Dekontextualisierungs- und Semiotisierungsprozessen dieses neuen spirituellen Marktes voll ausgesetzt, was die Frage aufwirft, in wie weit der popkulturelle Teufel heute noch immer als genuin religiöse Figur bezeichnet werden kann. Inwieweit ist diese allenthalben zur Schau gestellte Teufelsverehrung tatsächlicher Teufelsglaube? Handelt es sich bei diesem demonstrativen Interesse für religiöse Traditionen – sei es die Kabbalah wie im Falle des amerikanischen Pop-Superstars MADONNA, sei es die Ikonologie des Teufels – um genuine Religiosität, eine ebensolche Rückbesinnung auf bewährte Orientierungspunkte inmitten der riskanten Freiheiten einer unübersichtlich gewordenen Welt, wie dies Konrad Köstlin für die Konstrukte einer „Volkskultur“ in TV, Heimatpflege und Tourismus in Anspruch nimmt?²⁰ Oder stellt alles nur ein profanes Spiel mit Identitäten dar, die Reduzierung religiöser Tradition auf saisonabhängige alltagsästhetische Stilmittel einer am subjektiven Erlebnis orientierten Gesellschaft, wie sie Gerhard Schulze in den 1980er-Jahren beschrieben hat?²¹

Befinden wir uns, angesichts der neuen Popularität vermeintlich uralter Glaubensformen etwa inmitten eines „Spiritual Turn“? Oder fungieren der Teufel und andere ähnliche neukontextualisierte religiöse Formen nur als Modegags, als Bau-

15 The Devil's Advocate. Regie: Tylor HACKFORD. USA 1997.

16 End of days. Regie: Peter HYAMS. USA 1999.

17 Rosemary's Baby. Regie: Roman POLANSKI. USA 1968.

18 The Exorcist. Regie: William FRIEDKIN. USA 1973.

19 Vgl. KNOBLAUCH, Hubert: Populäre Religion. Auf dem Weg in eine spirituelle Gesellschaft. Frankfurt am Main 2009, S. 193–200.

20 KÖSTLIN, Konrad: Volkskultur und Moderne. In: Bayerische Blätter für Volkskunde NF 2 (II/2000), S. 70–71.

21 SCHULZE, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt am Main/New York 2000 (1992). – BUBMANN, Peter: Religion in der Erlebnisgesellschaft – Kirche im Abseits? Überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrages bei einer Tagung des Katholischen Akademikerverbandes Graz im November 1994. Online verfügbar auf der Homepage des Autors: <http://www.bubmann.com/publikationen/Erlebnisgesellschaft.htm> (Besucht am 9.8.2010, 20:02 Uhr).

steine für individuelle Persönlichkeitsbricolagen in einer pluralisierten Welt? Ist die Beliebtheit des Teufels in der Gegenwart Ausdruck einer neuen entinstitutionalisierten Spiritualität oder kommen hier völlig andere, profane kulturelle Wertigkeiten und Bedürfnisse, etwa nach Action, Spannung, Distinktion oder reiner Ästhetik, zum Tragen?

1.2.3 Fluide Traditionen? Globalisierung und Flexibilisierung des Teufels

Die dritte wesentliche Perspektive auf das Teufelsbild der Gegenwart, welche das einführende Beispiel *Sympathy for the devil* eröffnet, bezieht sich auf die eigentliche Novität gegenwärtiger Traditionalisierungsprozesse gegenüber gleichartigen historischen Phänomenen. Wenn aus den Boxen einer Stereoanlage „...just call me Lucifer“ erklingt, geschieht dies in der heutigen Zeit keineswegs mehr nur im christlichen Abendland, der kulturellen Heimatsphäre des Teufels. In Folge der Popularisierung Satans über Kino, TV und Rockmusik zählt der Teufel heute auch in Ländern, die nicht über den christlichen Traditionskontext verfügen, zum festen kulturellen Inventar. Die Pluralisierung des Teufels erfolgt auf einer globalen Ebene. Dass es dabei zu Konflikten, aber auch Anpassungsprozessen kommt, die sich wiederum in neuen Wertigkeiten und Phänotypen niederschlagen, ist unvermeidbar.²²

Offenbar befindet sich der Teufel nun auch noch auf dem Weg zum Global Player, zur multikulturellen, transnationalen Figur, die sich wie der weltgewandte „man with wealth and taste“ der ROLLING STONES an jedem Platz der Erde heimisch fühlt. Für den Menschen hingegen, wird er im Zuge dieser Entgrenzung hinter seinen zahlreichen Masken fluide und immer unsichtbarer. Die gegenwärtige, sich globalisierende Kultur befindet sich in einem Spannungsfeld von Pluralisierung und Nivellierung, dessen Komplexität der Soziologe Rüdiger Korff beschreibt:

„Globalisierung der Kultur ist ein komplexer Prozess der gleichzeitigen Standardisierung, Differenzierung und Spezifizierung, in der gleiche Waren, Informationen und Symbole mit ganz unterschiedlichen Konnotationen ausgestattet werden. Artefakte lösen sich aus dem weltweiten Zusammenhang, in dem sie im Rahmen einer Kultur standen, verbreiten sich weltweit und sind in diesem Prozess offen für die Bestimmungen neuer, auch sich widersprechender Bedeutungen.“²³

22 Vgl. LEVINE, Mark: Doing the Devil's Work: Heavy Metal and the Threat to Public Order in the Muslim World. In: Social Compass 56 (2009), S. 564–576.

23 KORFF, Rüdiger: Globale Integration und lokale Fragmentierung. Das Konfliktpotential von Globalisierungsprozessen. In: CLAUSEN, Lars (Hg.): Gesellschaften im Umbruch. Verhandlungen des 27. Kongress der DGS. Frankfurt am Main 1996, S. 316.

Durch neu entstehende Interdependenzen und Konstellationen wird innerhalb der Globalisierungsprozesse stark differenziert, was sich in einer gesteigerten Sensibilität für konkret regionale Phänomene äußert.²⁴ Lassen sich in dieser neuen, offensichtlich begrenzten, Unübersichtlichkeit, in der sich der Teufel dem Menschen zu entziehen sucht, neue Traditionen und Leitbilder ausmachen, die als Orientierungshilfen für die Innovationsprozesse dienen? Neue Ikonographien, anhand derer der vage gewordene Teufel wieder personalisiert und fassbar gemacht werden kann? Um welche Traditionen und Leitbilder handelt es sich dabei und wer wählt die Traditionen aus, die zur Grundlage für die modernen, globalen Legierungen des populären Teufelsbildes werden?

Wenn es gewisse Leitbilder und Ikonen gibt, die immer wieder in den Syntheseprozesse des aktuellen Teufelsverständnisses auftauchen, deutet dies zudem auf eine gewisse Erwartungshaltung seitens der Auswählenden hin. Was sind die Kriterien für den begrenzten Rückbezug auf scheinbar immer wieder die gleichen Bild- und Ideentraditionen? Welche gegenwärtigen Werthaltungen dienen als Grundlage für den offensichtlich selektiven Rückbezug auf die Bild- und Ideentraditionen des abendländischen Teufelsbildes? Entsteht in der Folge ein stereotypisierter, folkloristischer Standard-Teufel mit klar regionalen Bezügen oder verfügen die gegenwärtigen Pluralisierungstendenzen über die Kraft, ein vielfältiges Teufelsbild mit einer Fülle neuer Wertigkeiten zu zeichnen, das als Grundlage für neue globale Traditionen dienen kann?

1.3 Rocklore. Forschungsfeld und Forschungsstand

1.3.1 Grundbegriff I: Rockmusik

Das Forschungsfeld, in dem am Beispiel der Figur des Teufels Tradition in der modernen Populärkultur analysiert werden sollen, ist die Rockmusik. Mit Plattenverkäufen im Millionenbereich, den größten Festivals im Bereich der modernen Musik überhaupt und einer unüberschaubaren Zahl von Szenen, die sich um die einzelnen Genres der Rockmusik in den letzten 60 Jahren formiert haben, zählt die Rockmusik zu den bedeutendsten Produzenten von Identität im 20. und 21. Jahrhundert. Kaspar Maase sieht in der Musik das „Leitmedium der Populärkultur“, das in Form individuell nutzbarer Tonträger, Radio, Fernsehen einen „allgegenwärtigen Medi-

24 Vgl. KORFF, Gottfried: Halloween in Europa. Stichworte zu einer Umfrage. In: Zeitschrift für Volkskunde 97 (2001), S. 182.

enverbund“²⁵ geschaffen hat. Als Mittelpunkt eines Netzwerkes von Szenen, Medienproduzenten und -distributoren, wie TV-Sendern oder Magazinen, einer eigenen Festivalkultur, verschiedenen Modeströmungen und einer zugehörigen Industrie, tragen die unterschiedlichen Genres der Rockmusik dazu bei, aus der Jugend der westlichen Industriestaaten ein „transnationales Volk“²⁶ zu formieren, das sich sowohl von einem Gefühl der Zusammengehörigkeit wie inneren Unterschieden und Auseinandersetzungen geprägt zeigt.

Das Wort Rockmusik stellt eine Kurzform der in den USA entstandenen Bezeichnung „Rock and Roll Music“ dar, was die Wurzel der Musikrichtung im amerikanischen *Rock’n’Roll* der 1950er-Jahre offenlegt.²⁷ Eine Definition über die Wurzel *Rock’n’Roll* allein ist hingegen nicht möglich. Bereits in den 1960ern spalteten sich in Form des kalifornischen *Surf Rock* (ca. 1960–1965), der englischen *Beat-Welle* (ca. 1963–1969), der blueslastigen *British Invasion* (ca. 1966–1970), später des *Psychedelic Rock* und des *Hard Rock* (ca. 1966–1975) die ersten Stile ab²⁸, die kaum mehr etwas mit den *Rock’n’Roll*-Bands der 1950er gemein hatten. Simon Frith, einer der ersten Rock-Soziologen, formuliert infolgedessen: „Rockmusik wird durch ihre Widersprüche definiert“²⁹ und Kaspar Maase ergänzt in Hinblick auf die Publikumsstruktur nicht ohne Ironie, Rockmusik sei ein „transnationales Genre elektronisch produzierter und verstärkter kommerzieller Musik, dargeboten von Künstlern unter 30 für Menschen, die entschlossen waren, keinem über 30 zu trauen.“³⁰

Wenn in Bezug auf die Rockmusik der 1960er- und bedingt der 1970er-Jahre Maases Aussage sicher noch ihre Richtigkeit hatte, muss heute Revision eingelegt werden. Spätestens beim Anblick des fast 70-jährigen Sir Michael Jagger (*1943), der noch immer als Sänger der *ROLLING STONES* über die Bühnen tänzelt, wird klar, dass Rockmusik in der Gegenwart nicht nur Generationsgrenzen, sondern auch Klassenschranken überwunden hat. Klare soziale Zuordnungen der Rockfans sind spätestens seit den 1980er-Jahren nicht mehr möglich. Während die *Rocker* der 1950er- und 1960er-Jahre überwiegend Arbeiterfamilien entstammten, die

25 MAASE, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970. Frankfurt am Main ³2001 (1997), S. 255.

26 YONNET, Paul: Jeux, Modes et Masses. La Société Française et la Moderne 1945–1985. Paris 1985, S. 141–204. Zitiert nach: MAASE, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970. Frankfurt am Main ³2001 (1997), S. 256.

27 Vgl. WICKE, Peter: Anatomie des Rock. Leipzig 1987, S. 11–12.

28 Vgl. KNEIF, Tibor: Einführung in die Rockmusik. Entwürfe und Unterlagen für Studium und Unterricht. Wilhelmshaven u.a. 1979, S. 75–76.

29 FRITH, Simon: Jugendkultur und Rockmusik. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 14.

30 MAASE, Kaspar: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970. Frankfurt am Main ³2001 (1997), S. 253.

Mods dem kleinen Angestelltenstand oder die *Hippies* dem gehobenen Bürgertum mit akademischen Hintergrund³¹, sind die Milieugrenzen heute weitgehend aufgelöst.

Das Grundinstrumentarium der Rockmusik besteht in der Regel aus einem Schlagzeug, als Grundinstrument der Rhythmussektion, einem elektrisch verstärktem Bass, der mit dem Schlagzeug-Groove korrespondiert, sowie einer oder zwei oft verzerrten E-Gitarren, die abwechselnd Rhythmus- und Soloparts im Song übernehmen. Als wichtigstes Instrument in einer typischen Rockband-Konstellation sieht der Musikwissenschaftler Peter Wicke die menschliche Stimme, welche die Botschaft der Texte an die Hörer vermittelt. Wichtig sei dabei nicht technische Reinheit oder im konventionellen klangästhetischen Sinne „Schönheit“, sondern vor allem der emotionale Vortrag, der auch aus Schreien, Grunzen oder Stöhnen bestehen kann und so die Kollektivsituation der Hörern und Künstlern gemeinsamen Erfahrung im Wesentlichen mitkreiert.³²

In der Musikpraxis präsentiert sich Rockmusik als weitgehend schriftlos, allerdings in der Regel nicht auf Improvisation basierend. Rocksongs verfügen über einen fixierten und dadurch reproduzierbaren Aufbau. Durch den weitgehenden Mangel an Notation und festgelegten Parametern zu Dynamik, Lautstärke und Tempo bleiben die Stücke dennoch äußerst individuell.³³ Simon Frith ergreift den Schluss: „Rock hat keine einheitliche musikalische Form, sondern er ist das Ergebnis einer immer neuen Kombination von unabhängig voneinander entwickelten Elementen.“³⁴

1.3.2 Grundbegriff II: Heavy Metal

Heavy Metal als Bezeichnung einer Stilrichtung der Rockmusik tritt erstmals in der Musikpresse der späten 1960er-Jahre auf, um den deutlich energischeren Sound neuer Bands wie LED ZEPPELIN, JIMI HENDRIX oder BLACK SABBATH zu bezeichnen. Während der Terminus *Heavy Metal* in den 1970er-Jahren noch unreflektiert neben anderen Namen wie *Heavy Rock*, *Downer Rock* oder *Acid Rock* zur Charak-

31 Zentrale Literatur zu Jugendkultur, Stilpolitik und Klassenbewusstsein in den 1970er-Jahren: HALL, Stuart/JEFFERSON, Tony (Hg.): *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in post-war Britain*. London 2001 (1975). – Darauf gründend: ULLMEIER, Johannes: *Subkultur im Widerstreit. Mods gegen Rocker – und gegen sich selbst*. In: KEMPER, Peter/LANGHOFF, Thomas/SONNENSCHNEIN, Ulrich (Hg.): „alles so schön bunt hier“. *Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute*. Leipzig 2002, S. 61–75.

32 MAASE, Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. Frankfurt am Main 2001 (1997), S. 141–143; – Vgl. WICKE, Peter: *Anatomie des Rock*. Leipzig 1987, S. 129.

33 Vgl. WICKE, Peter: *Anatomie des Rock*. Leipzig 1987, S. 127–129.

34 FRITH, Simon: *Jugendkultur und Rockmusik*. Reinbek bei Hamburg 1981, S. 21.

terisierung der „härteren“ Bands verwendet wurde, avancierte der Begriff mit der *New Wave of British Heavy Metal* (NWoBHM) zur feststehenden Bezeichnung für ein Genre besonders energischer Rockmusik, das die Energie und „Do it yourself“-Attitüde des wenige Jahre zuvor entstandenen britischen Punk mit der Virtuosität und den musikalischen Grundstrukturen der Hard-Rock-Bands der 1970er, etwa THIN LIZZY, UFO, JUDAS PRIEST, LED ZEPPELIN, BLACK SABBATH oder MOTÖR-HEAD zu einer neuen, explosiven Mischung verband.³⁵ Die rasch wachsende Anhängerschaft des ab 1979 entstehenden Genres formierte sich innerhalb kurzer Zeit zu einem Netzwerk, das schnell über den Atlantik und auf den europäischen Kontinent übergriff und die Grundlage für die weitere globale Entwicklung der Heavy-Metal-Szene bildete.³⁶ Ein als musikhistorische Quelle bedeutender Songtext aus dieser Zeit, der den Übergang vom konventionellen Rock zu einer sich explizit als „Heavy Metal“ definierenden Szene markiert, stammt von der NWoBHM-Band HOLOCAUST: „Rock ’n roll – far too slow / So the adrenaline just doesn’t flow / Where is the power, where is the glory? / Heavy Metal is my story“³⁷.

Während der 1980er-Jahre differenzierte sich das Genre in zahlreiche Sub- und Subsubgenres aus, um die sich wiederum eigene Szenen und Subszenen formierten. Der aggressive, oft politische *Thrash Metal* entstand ab den frühen 1980er-Jahren von Zentren in Kalifornien und dem Ruhrpott³⁸ aus, der *Death Metal* mit seiner Faszination für Tod und fiktionalen wie realen Horror ab Mitte der 1980er mit starken regionalen Szenen in Florida³⁹ und Südschweden⁴⁰, der langsame, oft mit religiöser Semantik spielende *Doom Metal* ab den 1980ern, der offen satanistische

35 Vgl. ROCCOR, Bettina: *Heavy Metal. Kunst, Kommerz, Ketzerei*. Berlin 1998, S. 111–113.

36 Eine vorzügliche, autobiographisch geprägte Studie der *New Wave of British Heavy Metal* von 1979 bis 1984 bietet: TUCKER, John: *Suzie smiled ... The New Wave of British Heavy Metal*. Church Stretton 2006. Das zentrale Nachschlagewerk zu Künstlern und Alben der Bewegung ist: MACMILLAN, Malc: *The NWOBHM-Encyclopedia*. Berlin 2005.

37 HOLOCAUST: *Heavy Metal Mania*. Auf: *Heavy Metal Mania EP*. Phoenix Records PSP1. UK 1980. Das Wort Holocaust, das in vielen Bandnamen und Plattentiteln im Heavy Metal verwendet wird, ist – wie auch hier – meist unpolitisch, als geschmackloses Synonym für vernichtende Kräfte oder Gewalt zu bewerten.

38 SCHMENK, Holger/KRUMM, Christian: *Kumpels in Kutten. Heavy Metal im Ruhrgebiet*. Botrop 2010. Zentrale Bands der frühen Ruhrpott-Szene: Sodom, Kreator, Violent Force, Rage.

39 Einen kompakten, allgemeinen Einblick in die Geschichte des Death Metal findet man bei: MUDRIAN, Albert: *Choosing Death. The improbable History of Death Metal and Grindcore*. Los Angeles 2004.

40 Das herausragende, materialreichste Buch zur Geschichte der schwedischen Death Metal-Kultur: EKEROTH, Daniel: *Swedish Death Metal*. Johanneshov 2006.

Black Metal vor allem ab den frühen 1990er-Jahren.⁴¹ Hybride Crossoverstile wie *Funk Metal*, *Rap Metal* oder *Gothic Metal* prägten die späten 1980er und 1990er.

Unterschiedlichste Vermengungen der einzelnen Subgenres und -szenen sowie zyklisch auftretende Retro-Trends machen die Heavy-Metal-Kultur zu einer der vielseitigsten Formationen in der gegenwärtigen Populärmusik. Mit der stilistischen Explosion während der 1980er- und 1990er-Jahre, differenzierte sich auch die Anhängerschaft der Szenen weiter aus. Wurde Heavy Metal zunächst vor allem von Arbeiterjugendlichen getragen, erfolgte durch die Diffusion in den breiteren popkulturellen Mainstream spätestens gegen Ende der 1980er eine Auflösung bestehender Zusammenhänge zwischen sozialer Herkunft, Alter und Szenezugehörigkeit. Wie Rockmusik allgemein, konstituiert sich auch Heavy Metal heute als generations- und klassenübergreifendes Phänomen.

1.3.3 Weitere Grundbegriffe: Szene, Underground, Mainstream, Pop

Wenn im Folgenden der Begriff Szene verwendet wird, ist damit mit Ronald Hitzlers Standardwerk „Leben in Szenen“ (2001) wertneutral ein weitgehend selbstorganisiertes, nicht-institutionalisiertes, überregionales Netzwerk mit oft lokaler Anbindung gemeint, in dem sich Menschen mit ähnlichen Interessen, Mentalitäten oder kulturellen Wertigkeiten zusammenfinden.⁴² Szenen übernehmen die Rolle von Orientierung und Identität stiftenden Systemen, die verhältnismäßig autonom gegenüber anderen Sozialräumen oder Sozialisationsinstanzen, etwa Schule oder Familie, sind. Die Beliebtheit von Szenen ist deshalb gerade bei Jugendlichen sehr hoch. Im Gegensatz zur „Clique“, kennen sich nicht alle Mitglieder einer Szene persönlich. Im Gegenteil: In Folge der Ausbreitung weltweiter Informationsnetze entstehen auch globale Szenen, etwa die Online-Gamer-Szene. Ein weiteres Merkmal gegenwärtiger Szenen ist deren gegenseitige Überlagerung und Fluktuenz. Die wichtigsten Szenetypen formieren sich in der Gegenwart um Musik, Funsport und New-Media-Phänomen.⁴³

41 Erste Bands, die als Black Metal bezeichnet werden, existieren freilich bereits seit den frühen 1980ern, etwa VENOM oder MERCYFUL FATE. Die breite Popularisierung des Stils mit einer damit einhergehenden Begriffsschärfung fand mit der sogenannten „zweiten Welle“ des Black Metal erst ab 1992 von Skandinavien aus statt. Erst ab dieser Zeit entstand um das Genre Black Metal auch eine eigene Szene.

42 Vgl. HITZLER, Ronald: *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*. Opladen 2001, S. 19–28.

43 Zum Begriff „Szene“: Vgl. BAACKE, Dieter: *Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung*. Weinheim/München ⁴2004 (1987), S. 162–188. – FARIN, Klaus: *generation kick.de. Jugendsubkulturen heute*. München ²2002 (2001), S. 19–20. – FAIX, Tobias: *Die WA(H)RE Jugend. Jugendliche besser verstehen*. Neuhausen-Stuttgart 1997, S. 45–46.

Szenen verfügen über nicht-institutionalisierte Hierarchien, die sich am Grad der Partizipation an den sanktionierten Szenecodes und damit verbundenen Authentizitätsdiskursen orientieren.⁴⁴ Als Szenecode wird im Folgenden das sachkulturelle und ideologische Inventar bezeichnet, mit dem eine Szene ihre Form, gemeinsamen Werte und Identität demonstrativ nach innen und nach außen zur Schau stellt. Die Beherrschung dieser Codes und das Wissen, sie zu entschlüsseln, entscheidet über den Partizipationsgrad und die Position in der Hierarchie einer Szene.⁴⁵

Die Arbeit geht im Weiteren von einer strukturellen Auffassung von Szene aus, die nicht deckungsgleich mit der emischen Perspektive der Szenen selbst ist. Innerhalb der einzelnen Szenen der Rockmusik, im Besonderen der Heavy-Metal-Kultur, herrscht eine dichotomische Konstruktion der Lebenswelt vor. Die für das Selbstbild prägenden Pole sind dabei „Underground“ und „Mainstream“, wobei sich weite Teile der Szene selbst mit dem kreativen, individualistischen unkommerziellen „Underground“ identifizieren und dem als vereinnahmend, kommerziell und standardisierend empfundenen „Mainstream“ ablehnend gegenüber stehen. Diese Zweiteilung in eine vermeintlich authentische, von den Mechanismen der Pop-Industrie unberührte Sphäre des „Underground“ und einen kulturindustriell gesteuerten „Mainstream“ wurde in den letzten Jahren von mehreren Seiten als zu ideologische Interpretation der popkulturellen Repräsentationsprozesse zurecht kritisiert.⁴⁶ Diese Arbeit teilt die Ansicht, dass die einzelnen popkulturellen Szenen in der Gegenwart selbstverständlicher Teil des kulturellen „Mainstream“ sind, mehr noch: den kulturellen „Mainstream“ konstituieren und in ständiger Interaktion mit ihm stehen.⁴⁷

44 Vgl. GROSCHWITZ, Helmut: Authentizität, Unterhaltung, Sicherheit. Zum Umgang mit Geschichte in Living History und Reenactment. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2010, S. 141–155. Am Beispiel unterschiedlicher Reenactmentszenen legt Groschwitz Strategien der Authentizität offen, deren grundlegende Leitlinien auch mit Gewinn auf andersartige Szenen, etwa Musikszenen angewendet werden können.

45 GROSEGGGER, Beate/HEINZLMAIER, Bernhard: Jugendkultur-Guide. Wien 2002, S. 14.

46 Vgl. BEHRENS, Roger: Kulturindustrie. Bielefeld 2004, S. 48–49. – GURK, Christoph: Wem gehört die Popmusik? Die Kulturindustriethese unter den Bedingungen postmoderner Ökonomie. In: HOLERT, Tom/TERKISSIDIS, Mark (Hg.): *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin 1997, S. 20–40.

47 Vgl. HOLERT, Tom/TERKISSIDIS, Mark (Hg.): *Einführung in den Mainstream der Minderheiten*. In: Dies.: *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft*. Berlin 1997, S. 5–19. Im weiteren wird auch der in der marxistischen Ideologie der linken Subkulturforschung der späten 1960er und 1970er verhaftete „Subkultur“-Begriff abgelehnt. Zum einen, weil Subkulturen schon seit ihrer ersten Thematisierung in der Forschung Teil der Gesellschaft – und nicht Gegengesellschaft – waren. Zum zweiten, weil Subkulturen gerade wegen ihrer Ablehnung dominanter gesellschaftlicher Normen in Bezug zur Gesellschaft stehen und damit Teil des gesellschaftlichen Diskurses sind. Zum dritten, weil eine Dichotomisierung von „Subkultur“ und „kompakter Majorität“, wie etwa von Rolf Schwendter in seiner „*Theorie der Subkultur*“ (1971) oder Forschern der britischen Cultural Studies wie Dick Hebdige (1979) oder John Clarke (1979) vertreten, aufgrund der hochgradigen Individualisierung der gegenwärtigen Gesellschaft weder theoretisch noch empirisch aufrechtzuerhalten ist.

In Hinblick auf die Binnenstruktur der Gruppen vertritt diese Arbeit ein Modell, das sich an den verschiedenen aktiven Partizipationsgruppen in einer Szene orientiert. Den kreativen, traditionsbildenden Nukleus einer Szene bildet die Kernszene, deren Akteure durch eine hohe Deckung von Szenecodes und persönlichem Lebensstil Vorbildfunktion für andere Szeneteile hat. Es handelt sich hier um die erfahrenen, kreativen Insider, die über das größte Szenewissen verfügen. Die innovative Kernszene ist umgeben von der Szene der aktiven Konsumenten. Hierbei handelt es sich um Szenegänger, die mit den Codes der Szene vertraut sind und in affektiver Nähe zum Szenekern als Multiplikatoren der Ideen der „Szene-Insider“ nach außen agieren. Die Szenezugehörigkeit macht aber nur einen Teil ihres Lebensstiles aus. Zugehörigkeiten zu mehreren Szenen sind möglich. Die äußerste Schale der Szene bildet die Mainstream- oder Freizeitszene. Für die Angehörigen dieser Sphäre ist der Szene-Code nur noch in abgeschwächter Form von Bedeutung. Die Lebensstile sind nur am Rande vom Szeneleben berührt; hier wird nicht produziert, sondern konsumiert.⁴⁸

1.3.4 Rockmusik an den Universitäten. Zum Stand der Forschung

„Rock ’n Roll und Volkstanz, Schlager und Volkslied gehören zur heutigen Volkskunde“⁴⁹, postulierte Hermann Bausinger bereits 1961. Doch in volkskundlich-kulturwissenschaftlicher Hinsicht bietet sich im Bereich der Rockmusik auch im Jahr 2010 noch ein unzureichender Forschungsstand. Angesichts der nur spärlich vorhandenen Fachliteratur zu modernen musikzentrierten Szenen, ist es nicht übertrieben, zu behaupten, die Kulturwissenschaften haben in Deutschland die Perspektivierung der gegenwärtigen Popmusik noch ungenügend vollzogen. Ein eklatanter Forschungsmangel, der in Hinblick auf die gewaltige Identität stiftende Macht der Popmusik nur umso gravierender erscheint. Neue Impulse gehen im Besonderen von der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde aus, die in den vergangenen Jahren mehrere Tagungen⁵⁰ zu zentralen Aspekten populärer Musik, etwa dem Religiösen (2008), der Bedeutung von Region (2006) oder elektronischen Medien (2004) veranstaltete und dabei den Blick des Faches auch verstärkt in Richtung gegenwärtiger Genres und

48 GROSSEGER, Beate/HEINZLMAIER, Bernhard: Jugendkultur-Guide. Wien 2002, S. 21. – HITZLER, Ronald: Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute. Opladen 2001, S. 19–28.

49 BAUSINGER, Hermann: Volkskultur in der technischen Welt. Frankfurt 1961, S. 102.

50 „Aspekte des Religiösen in populären Musikkulturen“. TU Dresden, 8.10.–11.10.2008; „Regionalität in der musikalischen Populärkultur“. Landschaftsmuseum Westerwald, 4.10.–7.10.2006; „Musikalische Volkskulturen und elektronische Medien“. Köln, 14.10.–16.10.2004.

Szenen erweiterte. Zentrale Bedeutung für die Neuperspektivierung der Erforschung populärer Musik kommt auch dem Freiburger Volksliedarchiv und seinem Jahrbuch „Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture“ zu, die – ohne historische und musiktheoretische Aspekte zu vernachlässigen – den Blick in den letzten Jahrzehnten immer stärker auch der modernen, internationalen Populärmusik zuwandte. Der Großteil der Auseinandersetzung mit moderner Popmusik findet jedoch nach wie vor stark auf der Ebene von Magister- und Bachelorarbeiten, fernab der zentralen Publikationsorgane der Europäischen Ethnologie, statt. Die wissenschaftlich ernstzunehmende Sekundärliteratur⁵¹ zum Thema Rockmusik und Heavy Metal, dem für die Untersuchung relevanten Teilbereich aktueller Popmusikultur, bleibt daher verhältnismäßig dünn.

Die wenigen deutschsprachigen Publikationen stammen oft bereits aus den 1970er- und 1980er-Jahren. Als ein Pionier der Rockmusikforschung agierte dabei der Berliner Musiksoziologe Tibor Kneif⁵², der 1974 die erste musikwissenschaftliche Lehrveranstaltung zur populären Musik abgehalten hatte. Kneif verstand als einer der ersten universitären Forscher in Deutschland Rockmusik als „eigene Kunst“, die zwar „Elemente aus einer überholten Phase der sogenannten höheren Kunstmusik“ verwende, die „Avantgarde in mancher anderer Hinsicht an Modernität“⁵³ übertreffe. Seinen grundlegenden Aufsatz „Rockmusik und Wissenschaft“ (1975) schloss er mit dem Postulat ab: „[...] zunächst gilt es, technologische Vermitteltheit wie ästhetische Eigenart der Rockmusik ohne falsche Rücksicht auf bisherige Fachkonventionen zu erkennen.“⁵⁴

Die Impulse für die deutsche Rockmusikforschung stammten vor allem aus der britischen Forschung um Simon Frith⁵⁵ oder John Shepherd, der 1992 das Desinteresse der universitären Forschung geißelt:

„In der Folge eines damit landläufig gewordenen Verständnisses von populärer Musik ist sie fast völlig aus den Studienplänen und Forschungsprojekten der musikwissenschaftlichen Institute an den Universitäten verbannt. Etabliert hat sich stattdessen nach und nach die inzwischen weit verbreitete Auffassung, dass es völlig überflüssig sei, populäre Musik in die musikwissenschaftliche Ausbildung zu integrieren. Der Tatsache, dass die Studenten in ihrem alltäglichen, außerhalb der Universitäten ablaufenden

51 Einen guten, kritischen Überblick liefert: APPEN, Ralf von: Der Wert der Musik. Zur Ästhetik des Populären. Bielefeld 2007, S. 15–44.

52 KNEIF, Tibor: Rockmusik. Ein Handbuch zum kritischen Verständnis. Reinbek 1987. – KNEIF, Tibor: Einführung in die Rockmusik. Entwürfe und Unterlagen für Studium und Unterricht. Wilhelmshaven u.a. 1979.

53 KNEIF, Tibor: Rockmusik als Wissenschaft. Aspekte einer zeitgenössischen Trivialkunst. In: Melos. Neue Zeitschrift für Musik 1 (1975), S. 20.

54 Ebda., S. 24.

55 FRITH, Simon: Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene. Reinbek 1981.

Leben der Popmusik permanent konfrontiert sind, begegnet die Weisheit der Gralshüter der akademischen Musikwissenschaft mit dem Argument, dass es angesichts der Allgegenwärtigkeit der populären Musik im Alltag der Studenten gerade Aufgabe der Universitäten sein müsse, ihnen ein Musikverständnis zu vermitteln, das ‚höhere‘ kulturelle, ästhetische und moralische Werte verkörpere als die in der Popmusik anzutreffenden.“⁵⁶

In der Person von Peter Wicke wurde das von England ausgehende Interesse am neuen Thema Rockmusik aufgegriffen und wertneutral unter ästhetischen wie produktionstechnischen und soziokulturellen Aspekten analysiert.⁵⁷ Gegenwärtig wird die Rockmusikforschung im Besonderen von den musiksoziologischen Publikationen des Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. (ASPM), dem Forschungszentrum populäre Musik am Seminar für Musikwissenschaft der Humboldt-Universität, Berlin, sowie verschiedenen Schriftenreihen, etwa „Beiträge zur Populärmusikforschung“, „Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung“ oder „texte zur populären musik“ vorangetrieben.

Noch geringer blieb bis heute das Forschungsinteresse an Heavy Metal. In einigen wenigen Aufsätzen wurden vor allem die als problematisch empfundenen Seiten des Heavy Metal thematisiert. Der Musikwissenschaftler Helmut Rösing befasste sich etwa mit dem Trivialmythos der „Rückwärtsbotschaften“ in der Musik⁵⁸ und der Germanist Peter Lenz mit satanistischen und faschistoiden Tendenzen in Heavy-Metal-Texten.⁵⁹ Ein Hauptproblem der Untersuchungen ist neben ihrer oft einseitigen inhaltlichen Ausrichtung die Tatsache, dass die Autoren selbst meist keine Szenemitglieder sind, wodurch ihnen ein Großteil der verwendeten Codes und Rituale verschlossen bleibt. Die fehlerhafte Orthographie in Bezug auf Bandnamen, Texten und Songtiteln fällt überdies negativ ins Gewicht.

Diese Nachteile konnten von Bettina Roccor und ihrer Gesamtdarstellung der Heavy-Metal-Szene umgangen werden. Die Autorin war selbst aktiver Heavy Metal-Fan, weshalb ihr die bis heute wohl fundierteste Darstellung der Szene gelang.⁶⁰ Roccor spannt einen breiten Bogen von der Entstehung des Musikstils über seine politische und ökonomische Dimension bis hin zu einer umfassenden Fantypologie.

56 SHEPHERD, John: Warum Popmusikforschung? In: PopScriptum 1/92, S. 43.

57 WICKE, Peter: Rockmusik. Zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums. Leipzig 1987. – Ders.: Anatomie des Rock. Leipzig 1987.

58 RÖSING, Helmut: Heavy Metal, Hardrock, Punk: Geheime Botschaften an das Unbewusste? In: Beiträge zur Populärmusikforschung 12 (1992), S. 163–185.

59 LENZ, Peter: „It isn't Rock'n'Roll – that's why we like it.“ Faschistische und satanistische Tendenzen des Heavy Metal im Kontext der Geschichte der Rockmusik. In: DAHL, Erhard/DÜRKORB, Carsten (Hg.): Rock Lyrik. Exemplarische Analysen englischsprachiger Song-Texte. Essen 1989, S. 188–212.

60 ROCCOR, Bettina: Heavy Metal. Kunst, Kommerz, Ketzerei. Berlin 1998.

Das Problem der fehlenden Zugehörigkeit zur Szene wurde auch von Werner Helsper erkannt, der ebenso wie Philipp Mühlberg und Manfred Stock die Fans selbst in Form von kommentierten Interviewsammlungen zu Wort kommen lässt.⁶¹

Zwei gelungene Monographien zum Thema Heavy Metal stammen aus den USA. Die Kulturanthropologin Deena Weinstein strebte, ähnlich wie Roccor, eine Gesamtdarstellung der Szene einschließlich des wirtschaftlichen Umfeldes und einer Betrachtung negativer Heterostereotypen an⁶², wohingegen Robert Walser sich besonders mit der musiktheoretischen Seite befasste.⁶³ Aktuelle Einzelstudien, die sich vor allem mit dem explizit satanistischen Genre des *Black Metal* beschäftigen, stammen aus der Musikwissenschaft⁶⁴, der Psychologie⁶⁵ und der Soziologie⁶⁶. Gerade an diesen neueren Studien deutet sich ein begrüßenswerter Blickwechsel an, der vor allem von der wichtigen emischen Szeneperspektive ausgeht und Heavy Metal – auch in seinen problematischen Codes – wertneutral als relevante und bedeutsame kulturelle Ausdrucksform breiter Bevölkerungsgruppen wahrnimmt. Ausdruck dieses neuen, objektiven Umgangs mit dem Phänomen Heavy Metal, war auch die erste wissenschaftliche Fachtagung zum Thema im Jahr 2010, die unter dem Titel „Metal Matters“ erstmals interdisziplinär Kultur-, Medien-, Musik- und Kunstwissenschaftler zusammenführen konnte.⁶⁷

61 HELSPER, Werner: Das „Echte“, das „Extreme“ und die Symbolik des Bösen – Zur Heavy Metal-Kultur. In: KEMPER, Peter/LANGHOFF, Thomas/SONNENSCHNEIDER, Ulrich (Hg.): „but I like it“. Jugendkultur und Popmusik. Stuttgart 1998, S. 244–258. – MÜHLBERG, Philipp/STOCK, Manfred: Die Szene von innen – Skinheads, Gruffies, Heavy Metals, Punks. Berlin 1990.

62 WEINSTEIN, Deena: Heavy Metal. The Music and its Culture. Cambridge 2000 (1991).

63 WALSER, Robert: Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Los Angeles 1993.

64 CHAKER, Sarah: Eiserne Ladies: Frauen (-Bilder) im Black und Death Metal. In: ROHMANN, Gabriele (Hg.): Krasse Töchter. Mädchen in Jugendkulturen. Berlin 2007, S. 123–144. – CHAKER, Sarah: „This means war“. Krieg: Zentrales Inhaltsmoment im Black und Death Metal. In: FIRME, Annemarie/HOCKER, Ramona (Hg.): Von Schlachthymnen und Protestsongs. Zur Kulturgeschichte des Verhältnisses von Musik und Krieg. Bielefeld 2006, S. 229–240. – FORSTER, Jason: Commodified Evil's Wayward Children. Black Metal and Death Metal as Purveyors of an Alternative Form of Modern Escapism. Saarbrücken 2008.

65 SEIDL, Roman: Ideologie im Black Metal. Eine psychologische Analyse zu Neuheidentum und rechtsextremer Gesinnung. Saarbrücken 2008.

66 LANGEBACH, Martin: Die Black-Metal-Szene. Eine qualitative Studie. Saarbrücken 2007.

67 NOHR, Rolf/SCHWAAB, Herbert (Hg.): Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster 2011.

1.4 Der Teufel im Detail. Zum Forschungsansatz

1.4.1 Teuflische Szenecodes – CDs und LPs als Materialbasis

Die Rockmusik und besonders die Heavy-Metal-Kultur konstruieren viele ihre kulturellen Codes durch eine Kompilation und Umdeutung einer Reihe äußerst heterogener Elemente aus der langen Tradition der Auseinandersetzung der abendländischen Kunst, Literatur und Ideengeschichte mit dem Phänomen des Bösen und des Chaos in der Welt. Im Zentrum steht dabei oft die Figur des Teufels, der als idolisierter Kämpfer gegen die christliche Gesellschaft oder als Allegorie für Krieg, Verbrechen und Normüberschreitung jeglicher Art unterschiedlichste Rollen einnimmt. So trifft man auf die ekstatischen Höllendarstellungen Hieronymus Boschs (1450–1516)⁶⁸ ebenso wie auf die esoterische Symbolik des französischen Okkultisten Eliphas Levi (1810–1875).⁶⁹

Als zentrale Objektivation der Szenecodes dient das künstlerische Werk der Bands. LPs und CDs transportieren in aufwändigen Coverartworks nicht nur visuelle Aufarbeitungen der Traditionsfigur Teufel; über die Songtexte, die in den Begleitheften der Alben abgedruckt sind, können die Musiker auch unmittelbar ihre Einstellung und Bewertung teuflischer Themen artikulieren. CDs und LPs aus den Bereichen Rockmusik und Heavy Metal werden dadurch zu einem wertvollen kulturalanalytischen Instrument, das sowohl über eine visuell-ikonographische als auch eine textlich-ideologische Ebene den Wandel und die Adaptionen, Modernisierungsprozesse und Transformationen europäischer Bild- und Erzähltraditionen in phänomenologischer und semantisch-funktionaler Hinsicht illustrieren kann.

Diese Arbeit basiert auf der Auswertung eines Quellenbestandes von circa 2.500 Tonträgern, überwiegend Vinyl-Erstaufagen, aus den Bereichen Blues, Rock und Heavy Metal. Der für die Untersuchung des Teufels in der Rockmusik relevante Zeitraum von etwa 1900 (Blues als Vorläufer und Wurzel) bis ins Jahr 2010 (Pluralistische Rockmusik der Szenen) wird dabei vollständig abgedeckt. Der Schwerpunkt des Materials liegt, bedingt durch das Forschungsfeld, auf dem Zeitraum von 1970 bis heute, wobei der stilistische Fokus vor allem auf der in „teuflischen Dingen“ besonders produktiven Heavy-Metal-Kultur ab 1980 liegt. Der geographische Rahmen der Untersuchung lässt sich bedingt durch seine Bindung an das globale Medium Rockmusik nicht eindeutig abstecken. Es sind jedoch je nach Subgenre in unterschiedlichen Zeiten, unterschiedliche Städte oder Regionen besonders relevant für die Entwicklung der Musik. So hatte der Psychedelic Rock der 1960er-Jahre sein Zentrum vor allem in San Francisco, wohingegen im Black Metal der 1990er-

68 Zum Beispiel CELTIC FROST: *Into the Pandemonium*. Noise Records. N 0065. D 1987.

69 Zum Beispiel ANGEL WITCH: *Angel Witch 7"-Single*. Bronze Records BRO 108. UK 1980.

Jahre Norwegen hohe Geltung als Innovationszentrum zukommt. Die Tonträger befinden sich zum überwiegenden Teil im Besitz des Verfassers oder persönlicher Bekannter des Verfassers.

Nachdem das Ziel der Arbeit nicht nur in einer Erörterung der künstlerischen Adaptionen des Teufels in der Rockmusik besteht, sondern vor allem der Versuch unternommen wird, den korrelierenden Wertewandel des Teufels als Indikator für soziokulturelle Prozesse zu nutzen, wird neben dem künstlerischen Output der Bands – CDs und LPs – ergänzend eine zweite Quellengruppe genutzt: Szenemagazine erlauben es, über Künstlerinterviews persönliche Aussagen der Musiker in Relation zu den literarischen und visuellen Adaptionen des Teufels zu setzen und so zu Erkenntnissen über die eingangs gestellten Kernfragen nach der Funktion des Teufels, etwa als tatsächlich religiös verstandener oder rein auf ihre Ästhetik reduzierte Figur, zu gelangen. Zu diesem Zweck wurde als zweite Hälfte der Materialbasis ein Bestand von circa 800 Szenemagazinen verwendet, der vor allem den Zeitraum von 1980 bis 2010 abdeckt und den stilistischen Fokus auf den Bereich Heavy Metal legt. Die Magazine befinden sich zum überwiegenden Teil im Besitz des Verfassers.

1.4.2 Analyse populärer Medientexte. Zur Methodik

Musikalben und Szenemagazine werden im Folgenden als populäre Medientexte verstanden. „Text“ meint dabei nicht nur schriftlich formulierte Texte im konventionellen Sprachsinne, sondern alle medialen Formen, die Inhalte, Bedeutungen, visuelle Codes tragen und kommunizieren. Die verwendeten CDs, LPs und Magazine werden damit als Repräsentanten populärer vermittelter Kommunikation⁷⁰ genutzt. Der Terminus „populärer Medientext“ soll, Christoph Köck folgend, den oft in abwertender Semiotik verwendeten Begriff „Massenmedium“ durch eine wertneutrale Formulierung ersetzen⁷¹, ohne dabei die wesentlichen Charakteristika zu vernachlässigen: Populäre Medientexte sind „Stoffe, Botschaften oder Informationen, die über spezifische Vermittlungsagenturen zugänglich sind und in hoher Stückzahl für Zielgruppen produziert und distribuiert werden.“⁷²

70 Vgl. KÖCK, Christoph: Kulturanalyse populärer Medientexte. In: GÖTTSCHE, Silke/LEHMANN, Albrecht (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 302. – KASCHUBA, Wolfgang: Einführung in die Europäische Ethnologie. München 1999, S. 248.

71 Vgl. KÖCK, Christoph: Kulturanalyse populärer Medientexte. In: GÖTTSCHE, Silke/LEHMANN, Albrecht (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 304.

72 Ebd., S. 304.