

ZERSTÖRER, TRICKSTER, AUFKLÄRER. DIE TRADITIONSFIGUR TEUFEL IM HEAVY METAL ZWISCHEN ACTION, DISTINKTION UND NEUER SPIRITUALITÄT

Diabolus in Musica

Die Verbindung des Teufels zur Musik und zu einzelnen Musikern ist keine moderne Liaison. Nicht erst seit Robert Johnsons (1911-1938) legendärem Pakt mit dem Teufel (vgl. Reichert 2001, 107-108; Guglielmi 1987, 116) wird bestimmten Musikformen und Künstlern eine besondere Assoziation mit dem Bösen nachgesagt. Bereits im 19. Jahrhundert galt Niccolò Paganini (1782-1840) als Teufelsgeiger, der selbst Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) während eines Konzertes in Weimar die Halluzination einer »Säule von Flammen und Rauch« (Brennecke 2001, 53) bescherte und mit dämonischem Äußeren und ekstatischem Bühnengebaren anwesende Damen in Ohnmacht versetzte. Über die wandernden Musikanten der frühen Neuzeit, die sich über Jahrhunderte einer von Kirche und zunftmäßig organisierten Spielleuten betriebenen Verteufelung ausgesetzt sahen (vgl. Behringer 2010, 427; Krickeberg 1970, 143-144; Salmen 1960, 62-64), führt der Blick zurück ins Mittelalter, wo Berthold von Regensburg (1210-1272) die Spielleute seiner Zeit mit gefallenen Engeln gleichsetzte und kurzerhand als »tiuvels blasbelge« – »des Teufels Blasebläger« verdammt (Hammerstein 1974, 51). Ginge man noch weiter, stieß man bereits im Frühchristentum auf eine Diabolisierung bestimmter Instrumente und Musikformen, insbesondere jener, die bei antiken Kulturen gebräuchlich waren und von den Kirchenvätern der entstehenden christlichen Gemeinschaft als heidnischer Spuk abgelehnt wurden (vgl. Quasten 1930, 54-56; Hammerstein 1974, 30). Die frühen Patriarchen ahnten dabei noch nicht, dass Satan im 20. und 21. Jahrhundert zur zentralen Identifikationsfigur einer gesamten Kultur avancieren würde. Der Teufel und das Teuflische sind omnipräsenter visueller und ideologischer Bestandteil von Heavy Metal und Hard Rock. Dies gilt für die Millio-nenseller des Genres, wie Metallica, Iron Maiden oder AC/DC, ebenso wie für die Protagonisten der extremsten Teilszenen, deren musikalische und textliche Ausrichtung ausschließlich auf Satan fokussiert sind. Zu nennen sind hier vor allem die Vertreter der so genannten zweiten Generation des Black Metal, die



Abb.1: »Going down – party time...«
- Angus Young als teuflischer Narr.

ab den frühen 1990ern dem Metal neue Impulse versetzten.

Es zeigt sich dabei eindrücklich, dass Teufel im Heavy Metal nicht gleich Teufel ist. Während etwa Angus Youngs ironischer Teufelsgestus auf *HIGHWAY TO HELL* lausbübisch, spielerisch und profaniert wirkt, zeichnet sich in brennenden Kirchen, okkulten Symbolik und pogromhaften Aufrufen zur »Dechristianisierung« (Vital Remains 2003) ein weitaus bedrohlicherer Kontext ab, dessen archaisch-satanistischen Aspekte die Frage nach einer neuen Spiritualität in unserer vermeintlich säkularen Welt berechtigt scheinen lassen. Es existiert offensichtlich ein vielfältiger Zugang, der die facettenreiche christliche Traditionsfigur Teufel mit unterschiedlichsten kulturellen Wertigkeiten auflädt. Diese schil-

lernde Typologie des Teufels und des Teuflischen im Metal sowie seinen kulturellen Wertewandel von einer biblischen Figur hin zum ikonographischen Stilmittel einer modernen Musikszene gilt es im Folgenden zu erörtern. Dafür wird zunächst eine sehr knappe Typologie der wichtigsten teuflischen Archetypen und Motive im Heavy Metal entwickelt, bevor im zweiten Teil diskutiert wird, wie religiös die religiöse Figur des Teufels im Heavy Metal tatsächlich ist – beziehungsweise mit welchen neuen kulturellen Wertigkeiten er im Zuge der Adaption durch den Metal und des Transfers in die modernen Medien belegt wurde. ◀01

Typologie des Bösen

Typus 1: Widersacher Satan - apokalyptischer Horror und Fürst des Bösen

Der gegenwärtig bedeutendste teuflische Archetyp im Metal ist der Teufel in seiner Rolle als ausschließlich negativ semiotisierter satanischer Widersacher. Diese Rolle, die auf den menschenfeindlichen Satan des alttestamentarischen Buches *Ijob* rekurriert, ist zugleich die älteste in der Entwicklung des Teuflischen in der Rockmusik. Besondere Bedeutung kommt ihr schon in zahlreichen Texten des frühen, stark vom christlichen Glauben der baptistischen Gemeinden der südlichen USA geprägten Delta Blues zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu. Bluesmen wie Robert Johnson schilderten den Teufel als sinistre Gestalt,

die dem Menschen Steine in den Weg zur Erlösung legt. Vielleicht das bekannteste Beispiel für diesen unheimlichen, dem Menschen feindlich gesonnenen Teufel alttestamentarischen Ursprungs findet sich auf Black Sabbath's Debütalbum, wenn Ozzy Osbourne im gleichnamigen Song von schierem Horror ergriffen schreit (s. nebenstehender Textkasten)

In enger Verbindung mit – und doch konträr zu – dieser Motivlinie stehen die traditionellen Motive des Seelenjägers (vgl. Uther 2008, 416-421) und des Teufelspaktes (vgl. Schnyder 2008, 483-486). Konträr deshalb, weil Bands wie Black Sabbath den großen Widersacher und Zerstörer Satan in warnenden, furchtsamen Worten schilderten – und damit eine Traditionslinie schufen, die sich heute vor allem im Doom Metal fortsetzt – während Bands wie Coven mittels des Einsatzes okkultur Symbole und Requisiten sich affirmativ als Teufelsbündner zu inszenieren begannen. Sie vollzogen einen folgenreichen Seitenwechsel auf die Seite des Bösen. Eingang in den Heavy Metal fand dieses – etwa ab 1969 im spirituell beweglichen Klima intellektueller subkultureller Milieus Kaliforniens und Londons zunehmend intensiv kultivierte – Motiv des teufelsbündnerischen, satanistischen Musikers vor allem mit den Bands der NWoBHM um 1980. Der Zugang war dabei zunächst ambivalent. Während etwa Venom aus Newcastle mit rabiater Ikonographie und provokativen Texten den Hörer mit ihrer drastischen verbalen und klanglichen ›Bosheit‹ überrumpelten, setzten andere Bands auf eine Adaption des Teufels, die in ihrer atmosphärisch dichten Inszenierung stark von den englischen Hammer Film Studios und Horrorfilmen wie *THE DEVIL RIDES OUT* (GB 1967, Terence Fisher) oder *THE WITCHES* (GB 1966, Cyril Frankel) beeinflusst war. Auch zeitgenössische esoterische Strömungen, etwa die englische Wicca-Bewegung um Alec Sanders (1926-1988), beeinflussten die Inszenie-

Black Sabbath

(Black Sabbath, BLACK SABBATH 1970)

What is this that stands before me?
 Figure in black which points at me
 Turn 'round quick, and start to run
 Find out I'm the chosen one
 Oh no!
 Big black shape with eyes of fire
 Telling people their desire
 Satan's sitting there, he's smiling
 Watch those flames get higher and higher
 Oh no, no, please God help me!
 Is it the end, my friend?
 Satan's coming 'round the bend
 people running 'cause they're scared
 Yes people better go and beware!
 No, no, please, no!

Abb.2: Seitenwechsel - Coven als Eingeweihte in satanisches Wissen.



Cloven Hoof

(Cloven Hoof, CLOVEN HOOF 1984)

The House of God has been violated
Blasphemy here this night
Cross upturned, altar desecrated
disciples of darkness in unholy light
In reverence to the dreaded master
Spill lifeblood unto goat- headed shrine
Praise be the fallen lord of Chaos, disaster
Cloven Hoof his sacrilegious sign Witches Rune
Darksome night and shining moon
East, then south, then west, then north
Hearken to the Witches Rune
here I come to call thee forth
Earth and Water, Air and Fire
by all the power of land and sea
Work ye unto my desire
as I do will so mote it be.
Queen of heaven, Queen of Hell
Horned hunter of the night
Lend your power unto my spell and work your will
be magic rite.
EKO EKO AZARAK
EKO EKO ZAMILAK
EKO EKO KARNAYNA
EKO EKO ARADIA
The rites complete, the room grows cold
Black candle flames flicker then die
Summoned anew, terrors centuries old
The hour of the one is nigh

rung des Teuflischen durch die frühen britischen Heavy Metal-Bands stark. Ein Beispiel hierfür ist der Text zu *Cloven Hoof* der gleichnamigen Band aus Wolverhampton aus dem Jahr 1984 (s. nebenstehender Textkasten)

Das im Song entwickelte Bild der Band als Teufelsbündner wird auch durch das Coverartwork transportiert. Von Flammen umzüngelt und von unten unheimlich beleuchtet, blicken die Bandmitglieder den Betrachter direkt an. Ein monströser, schwarzer Teufel mit Fangzähnen erhebt sich bedrohlich hinter ihnen. Die Flammen fügen den Musikern offensichtlich keinen Schaden zu, wodurch sie selbst als »Höllengeschöpfe« erkennbar werden. Auf der Rückseite des Covers ist der Teufel in Gestalt einer roten Schlange in voller Größe zu sehen. Neben den obligatorischen Songtiteln ist außerdem eine Warnung aufgedruckt, mit der die Gefahren des Bösen für den Käufer noch unmittelbarer werden: »Seek not to envoke demonic entities beyond the living, unseen forces mankind can never hope to understand, in satanic pact a soul giving, unto hell, when time relents to death's command« (*Cloven Hoof* 1984).

Auf die Spitze getrieben wird das Motiv des satanistischen Teufelsbündners von gegenwärtigen Black Metal-Bands, die in Interviews, Songtexten und auf Plattencovern mit vermeintlichen Zugehörigkeiten zu satanistischen Zirkeln und okkulten Vereinigungen kokettieren. So gibt ein Musiker der französischen Band Blut aus Nord im Interview an:

»Wir sind die okkulteste Band der Black Metal-Szene. Alle meine Texte sind das Ergebnis unserer Erfahrungen mit unseren Brüdern der O.C.A.T. [gemeint ist eine nicht weiter nachprüfbare, wohl fiktive okkulte Organisation – der Verf.] – wie Rituale zeremonieller Magie, höherer Meditation, Astralreise, Besinnung etc. Viele Bands schreiben irgendetwas über diese Themen, weil sie nichts wissen. Sie haben gerade mal einige Bücher über Okkultismus, Magie und Sata-

nismus gelesen und das war's. Diese Leute sind lächerlich« (Richter 1997, 94).

Der Religionswissenschaftler Joachim Schmidt charakterisiert diese von den Bands praktizierte Art des Teufelskultes als »reaktiven, paradigmatisch konformen Satanismus«, der alle satanistischen Traditionslinien umfasst, »die von einem ungebrochenen theologischen Satansbild ausgehen« (Schmidt 2003, 11). Es handelt sich im Vergleich zu moderneren Systemen in der Tradition Anton LaVeys (1930-1997) Church of Satan oder Aleister Crowley's (1875-1947) Thelema hierbei um einen sehr regressiven Zugang: Zwischen der theologischen Auffassung des Teufels und dem Teufelsverständnis der Bands besteht de facto keinerlei Unterschied. Ganz im Sinne der offiziellen kirchlichen Lehre wird der Teufel als Personifikation des absoluten Bösen, als ›Feind Nummer 1‹ und Fürst der Hölle verstanden. Die zentrale Innovation und Häresie ist der ›Seitenwechsel‹, den die Bands vollziehen. Nicht Gott ist es, den man verehrt, sondern der Teufel. Nicht das Gute wird am Ende siegen, sondern das Böse. Wenngleich diese Art von Satanismus, auf einer oberflächlichen Ebene betrachtet, zunächst eine Protestreaktion auf das Christentum darstellt, übernimmt es dessen theologische Paradigmen und bewegt sich in dem von der Kirchenlehre vorgegebenen Rahmen.

Typus 2: Rebellischer Trickster - Hedonismus, Grenzüberschreitung, Verkehrte Welt

Im Vergleich zu den stark in okkulten Systemen, Todessymbolik, religiöser Ästhetik und Phantastik eingebetteten Traditionslinien des zerstörerischen Satans wirkt der Teufel bei Bands wie AC/DC profan. Die Adaption dieses leichtfüßigen, Verwirrung stiftenden Teufels greift zentrale Motive der Tradition des kosmischen ›Tricksters‹ auf, einer übermütigen, Grenzen übertretenden, die Ordnung störenden Figur (vgl. Geider 2009, 913-918), die in monotheistischen Kontexten oft



Abb.3: Höllengeschöpfe - Cloven Hoof vor einem monströsen Satan.

Abb.4: Fürst der Hölle - Satan thront inmitten okkulten Symbolik.



als Teufel interpretiert wird (Drascek/Frenschkowski 2008, 392). Der Trickster erscheint weitaus weniger bedrohlich als die furchterregenden, satanischen Vernichterfiguren und tritt zudem in weniger extremen, musikalischen Kontexten auf. Seine Domäne ist der gut gelaunte, energiegeladene Hard Rock von Bands wie AC/DC oder Mötley Crüe.

Die Motivlinie innerhalb des Archetypus des Tricksters, welche vielleicht am dichtesten an den ursprünglichen, theologischen Vorbildern steht, ist der Typus des Verführers. In den Stücken früher Bluesmusiker, im Rock'n'Roll der 1950er und bei späteren Rockbands wie AC/DC oder der amerikanischen Glam Metal-Szene der 1980er, tritt dieses beliebte Motiv allerdings seltener in seiner originären Phänotypie der alttestamentarischen Schlange auf. Weitaus öfter ist die Gestalt einer verführerischen Frau zu sehen, die den Musiker zur Sünde verleitet. In der Folge weist das Motiv des Verführers auch teils aufklärerische, befreiende Züge auf, wenn es die Adressaten gegen die Zwänge der Gesellschaft aufbringt und ihnen wie AC/DC suggeriert: »Hell ain't a bad place to be« (AC/DC 1977).

Ein weiteres, traditionelles Motiv des ›Tricksters‹, das der Verkehrten Welt (vgl. Mezger 1991, 39; Moser 1986, 205-231), manifestiert sich, beginnend mit den Schockrockern der 1970er-Jahre, etwa bei Alice Cooper und seinen pompösen, kathartischen Bühnenshows. Durch furchterregende Maskierungen und theatralische Bühnenshows werden Gegenwelten auf Zeit geschaffen, in denen die gesellschaftlichen Regeln für die Dauer der Show auf den Kopf gestellt werden. Mit den Musikern als höllischen Zeremonienmeistern geht es um weit mehr als nur den bloßen Schauereffekt: Politikerschelte, Sozialkritik, antikirchliche Resentiments artikulieren sich auf teils drastische Weise und kommentieren auf derb-karrierende Art in der Tradition der frühneuzeitlichen Teufel-◀02 und Exempelliteratur (vgl. Daxelmüller 1984, 627-649) gesellschaftliche Problemfelder. Bands wie die britischen Hell treiben das Motiv der Verkehrten Welt in der für den Heavy Metal typischen Lust am Extrem auf die Spitze. Die Visualisierung der unterschiedlichen Sünden durch satanische Ikonographie sowie die Inszenierung mittels diabolischer Zeremonienmeister erinnert dabei an spätmittelalterliche mystery und morality plays (Schnierer 2005, 31-37):

»Hello! Good evening! Welcome to the show! / Here's some information that we think you should know / We are intent on inciting you – bent on exciting you / Let the battle commence / It's a full-scale attack / there is no holding back / Over the top we go – charge!
Fire rages in this domain / still we stand our ground / defiant we remain / using every single trick to hold you in our spell / I bid you welcome to hell« (Hell 1982).

In enger Verbindung mit dem Motiv der Verkehrten Welt tritt der teuflische Trickster in der Rockmusik auch als Narr (vgl. Mezger 1999, 1194-1202) auf. Meist personifiziert durch die Musiker oder deren Ich-Erzähler-Rollen selbst, agiert der »Narren-Teufel« als Vertreter einer Verkehrten Welt, in welcher die gesellschaftlichen Normen nicht gelten. Oft in häßlicher, unperfekter Form dargestellt, lachen Musiker als teuflische Narren etwa vom Cover der AC/DC-Platte *HIGHWAY TO HELL*, wo Gitarrist Angus Young grimassierend und mit Teufelshörnern die Gesellschaft verspottet und ihr gleichzeitig als Advokat einer anderen Ordnung den Spiegel vorhält. Der Text zu *Highway to Hell* korrespondiert mit diesem augenzwinkernd-rebellischen Bild, das die Band auf dem Cover des Albums von sich zeichnet. Im Wesentlichen stellt der Text ein gut gelauntes Loblied auf das nonkonforme, von wilden Parties und freier Liebe geprägte Leben eines Rockmusikers dar. AC/DC rekurrieren auf traditionelle christliche Vorstellungen von Himmel und Hölle und wählen dabei ironisch-affirmativ den »breiten Weg«, der laut populärer christlicher Vorstellung in Anlehnung an Matthäus 7, 13-14 ins ewige Feuer, nach Deutung der Band hingegen ins »gelobte Land« führt, wo den Erzähler nicht nur eine gigantische Party erwartet, sondern auch viele seiner Freunde:

»Livin' easy, lovin' free / season ticket on a one way ride / askin' nothin' / leave me be / takin' everythin' in my stride / don't need reason / don't need rhyme / ain't nothin' that I'd rather do / Goin' down / party time / my friends are gonna be there too.
I'm on the highway to hell / on the highway to hell / highway to hell / I'm on the highway to hell« (*Highway to Hell* – AC/DC)

Typus 3: Aufklärer Luzifer - Religionskritik, Liberalismus und Elitarismus

Wie in der Literatur bildet auch in der Rockmusik die Tradition des gefallenen Engels Luzifer ein äußerst populäres Motiv. Die stolze Lichtgestalt Luzifer bietet dabei für eine Adaption ebenso viele Ansatzpunkte wie der gegen die göttliche Ordnung rebellierende Engel oder der in die Unterwelt verbannte Ausgestoßene. Auffällig bei dieser Motivlinie ist die intensive Rezeption der literarischen Verarbeitung und Umwertung des Luziferstoffes, die begonnen bei John Miltons (1608-1674) *Paradise Lost* über die Romantik und Décadence bis in die Gegenwart das Teufelsbild prägt (vgl. Drascek 2008, 404).

Sicherlich die bedeutendste Motivlinie des luziferischen Teufels in der Rockmusik stellt die des emanzipatorischen Befreiers dar. Nach dem Vorbild der romantischen Umdeutung Luzifers zu einem Symbol der Auflehnung gegen gesellschaftliche Normen, avanciert der Teufel in zahlreichen Songtexten und auf Plattencovern zu einer Prometheusgestalt, die dem Menschen zum Ausbruch

aus seiner starren Konventionen geschuldeten Unmündigkeit verhilft. Beginnend bei den okkulten Rockbands der späten 1960er bis zum Heavy Metal der 1980er, kristallisiert sich vor allem die christliche Kirche als zentrales Feindbild eines selbstbestimmten Lebens heraus. Diese Tatsache spiegelt den Einfluss verschiedener, moderner satanistischer Gruppen, im Besonderen der kalifornischen Church of Satan mit ihrer radikalen Absage an allen Jenseitsglauben wider. Die Verwendung okkulten Symbolik wurde nahezu gleichbedeutend mit einer feindseligen Haltung gegenüber dem Christentum.

Besonders deutlich tritt Luzifer als befreiende Gestalt in der amerikanischen War Metal-Szene, etwa bei Bands wie Revenge, Order from Chaos oder Conqueror, auf, in welcher die antichristliche Perspektive auf Religiosität im Allgemeinen ausgeweitet wird. In Verbindung mit dem Motiv des apokalyptischen Zerstörers folgt auch die Black Metal-Szene der 1990er einem luziferischen Anführer in die Schlacht gegen die unterdrückende Herrschaft Gottes.

»I renounce all that is to do with the jewish/christian ways but I am their sworn enemy so for lack of a better word that people can immediately understand, I am what is known in this age as a Satanist.... I worship the evil force that is among us even though I don't understand it completely. Hail Satan! The Superior of this era.« ◀04

Gerade bei den Bands der amerikanischen War Metal-Szene tritt das Motiv des Befreiers in Verbindung mit dem Motiv einer satanischen Elite auf. Die Ausweitung der luziferischen Aufklärung als Vernichtung der Religionen geht hier einher mit einem Selbstverständnis als ein von moralischen Zwängen freier Übermensch im Sinne Nietzsches, dem eine durch die Religion geknechtete Masse an Herdenmenschen gegenübersteht. Das Elitedenken der durch Luzifer Befreiten nimmt dabei teils sozialdarwinistische Züge an und gipfelt in der Verbindung mit rassistischen Ideologien in der rechtsextremen National-socialist Black Metal -Szene. Die ›satanische Elite‹ spiegelt sich ebenso in der Sektiererei der ›zweiten Generation‹ des Black Metal und seiner Individualisierung in den späten 1990ern. Auch hier stilisieren sich zahllose Bands und Musiker durch vermeintliche Mitgliedschaften zu satanistischen Orden als Partizipanten an einem geheimen, elitären Wissen. Besonders deutlich wird dies etwa bei den chaos-gnostischen Satanisten aus dem Umfeld des Temple of the Black Light, etwa Watain, Dissection oder Arkanum.

Eine dem siegreichen Luzifer entgegengesetzte Traditionslinie zeichnet sich in dessen Rezeption als Außenseiter, der von den herrschenden Mächten ausgestoßen wurde, ab. Oft vor einem sozialkritischen Hintergrund, erfolgt eine Solidarisierung und Identifikation mit dem verbannten Luzifer, der stolz und unbeugsam gegen die breite Mehrheit ankämpft (vgl. Russell 2002). Es ver-

wundert nicht, dass gerade in der Heavy Metal-Kultur mit ihrem stetigen Kampf um Distinktion nach innen und außen dieses Motiv zu den beliebtesten zählt. Ikonographisch wird die Identifikation mit dem von der Gesellschaft stigmatisierten Pariah durch eine Verbindung mit fiktionalen, mittelalterlichen Elementen und typischen Szenewerten wie Stärke, Mannhaftigkeit und unnachgiebiger Energie erzielt. Die konkrete religiöse Bindung der Teufelsfigur löst sich in dieser Motivlinie in eine allgemeine Antihaltung gegenüber einer als repressiv empfundenen Gesellschaft aus. Mit dem Rekurs auf den unbeugsamen Luzifer inszenieren sich Teile der Szene selbst als widerspenstige und stolze Außenseiter.



Abb.5: Sozialkritik - Der Teufel als Vollstrecker der oppressiven Staatsmacht richtet den Metalfan.

Neue Spiritualität oder profane Distinktion? Der Teufel zwischen Religion und Action.

Aufklärer, Trickster, Zerstörer – will man im bricolageartigen, höchst individuellen Umgang des Heavy Metal mit der Traditionsfigur Teufel überhaupt eine zentrale Gemeinsamkeit ausmachen, so ist dies dessen Einbettung in sehr subjektiv formulierte Systeme, die eher ›empfunden‹ als strukturiert gelebt und praktiziert werden. Die typische Distanz gegenüber institutionalisierten satanistischen Lehren, die sich bei Interviews etwa in der häufig formulierten Kritik an LaVey oder einer Ablehnung eines ›schriftlichen Okkultismus‹ äußert, ist dabei ein charakteristisches Merkmal für neue soziale Formen, wie sie von der Religionssoziologie in den letzten Jahren verstärkt festgestellt werden. Die Religionswissenschaftlerin Eileen Barker sieht in der neuen Form der ›populären Religion‹ grundlegende Unterschiede zu konventionellen Formen von Religiosität. Sie wählt stattdessen den Begriff »Spiritualität«, um diese neuen, entgrenzten Organisations- und Kommunikationsformen religiöser Inhalte und Ästhetik zu bezeichnen. Laut Barker kennzeichnet sich die konventionelle Religiosität durch semantische Aspekte wie Schrift und Offenbarung als Wissensquelle, einen äußerlichen Glauben, ein modernes historisches Zeitbild, der Vorstellung vom Menschen als Gottes Abbild und formalisierte Verehrungs- und Kommunikationsstrukturen. Die »Spiritualität« gründet hingegen auf Erfah-

rung und Mystik als Quelle des religiösen Wissens, einem inneren Ursprung des Glaubens, einem ewigen, ahistorischen Verständnis von Zeit, einer Anthropologie, die den Menschen nicht als Abbild Gottes, sondern als Teil der Natur sieht und auf informelle, individuelle Formen der Verehrung setzt (vgl. Barker 2004, 23-47).

Wie sich etwa in dem von Naturerfahrung –Stichwort: ›Öko-Black-Metal‹ (vgl. den Beitrag Sascha Pöhlmann in diesem Band) – ahistorischen Endzeiterwartungen, archaischen Kriegsszenarien und individueller Deutung geprägten Teufelsbild der Black Metal-Szene der 1990er-Jahre zeigt, handelt es sich beim ›Satanismus‹, der von den Bands proklamiert wird, tatsächlich um eine Ausprägung dieses spirituellen Marktes, wie er gegenwärtig auch in anderen gesellschaftlichen Teilbereichen zu beobachten ist. Die Suche nach der individuellen, selbständigen Erfahrung des Teufels und des Bösen, sei es in der nächtlichen Natur, in populärer okkultur Literatur oder in Fantasy-Rollenspielen, stellt dabei das wichtigste inhaltliche Charakteristikum der neuen Spiritualität dar (vgl. Knoblauch 2010, 149-172), an der auch der Heavy Metal mit seinen religiösen Bricolagen partizipiert. Mit Ausnahme weniger Musiker, die in realiter Mitglieder von reaktiv oder gnostisch-satanistischen Glaubensgemeinschaften sind, etwa die Bands aus dem Umfeld des Temple of the Black Light, spielt dabei eine tatsächliche Anbetung des Teufels, ein Glaube an den Teufel als transzendenter Figur keine Rolle. Im Gegenteil: wesentlich konstituierender als eine etwaige religiöse Semantik ist innerhalb der unterschiedlichen Szenen die gemeinsame Ablehnung von Religionen und im Besonderen des Christentums. Ein religiös besetzter Teufel, der eingebettet in eine feste Lehre, in Ritualen und einem sozial sanktionierten Wertesystem auftritt, bleibt die Ausnahme. Satan fungiert weitgehend als profaniertes, subversives Symbol für die Ablehnung von Kirche und Christentum. Der Soziologe John Clarke, einer der führenden Theoretiker der Subkulturforschung des CCCS in Birmingham, führte für vergleichbare Prozesse in der Identitätskonstruktion verschiedener britischer Jugendkulturen der 1960er und 1970er-Jahre den Begriff »Stilschöpfung« ein (Clarke 1998, 375-376).

John Clarke geht von einem semiologischen Verständnis unserer Sachkultur als Zeichensystem aus. Roland Barthes folgend, schreibt Clarke Dingen eine Objekt- und eine Bedeutungsebene zu, die zusammen ein Zeichen ergeben (Barthes 1964, 95-96), das in einer Kultur allgemein verstanden wird und entschlüsselt werden kann. »Stilschöpfung« ist für Clarke im Wesentlichen eine Neuordnung und Rekontextualisierung von Objekt- und Bedeutungsebenen, die er als »Bricolage« bezeichnet. Der Akteur einer Bricolage, der »Bricoleur«, versetzt Objekt und Bedeutung, schreibt dem Objekt womöglich eine verän-

derte Bedeutung zu und schafft so ein neues Zeichen mit unterschiedlicher Botschaft. Wichtig für den Bricoleur ist dabei allerdings, dass das Rohmaterial der so geschaffenen Zeichen – die Objekte – bereits vorhanden und in der jeweiligen Kultur, die den Diskursrahmen für die Stilschöpfung bildet, bekannt ist. Aber ebenso muss auch die Bedeutungsebene vor und nach der Stilschöpfung im kulturellen Diskurs bekannt sein. Sowohl das alte Zeichen als auch das neue Zeichen müssen decodierbar bleiben. Die Stilschöpfung muss als Transformation erkennbar sein, um ihre Distinktionskraft entfalten zu können.

In Bezug auf den Teufel im Heavy Metal, der durch seine Wurzeln in der christlichen Theologie auf einen gewaltigen Fundus von ›Rohmaterial‹ zurückgreifen kann und zugleich als eine der wichtigsten Traditionsfiguren des Abendlandes nahezu universelle Bekanntheit – also: Decodierbarkeit – genießt, bedeutet dies in der Folge, dass der medialisierte Satan des 21. Jahrhunderts sich im Grunde aus den gleichen ›Zutaten‹ zusammensetzt wie 1000 andere Teufel in all den Jahrhunderten vor ihm. Das Neue am Teufel der Heavy Metal-Kultur ist damit weniger die Summe seiner Teile, sondern vor allem, wie diese Teile kombiniert und neu bewertet werden. Der Teufel selbst bleibt im Kern eine ›alte‹ Figur, modern sind nur die sich den unterschiedlichen gesellschaftlichen Prozessen und Bedürfnissen anpassenden Bewertungen durch den Menschen in sich verändernden kulturellen Diskursrahmen. Der Teufel in seiner paradoxen, archaisch-modernen Gleichzeitigkeit stellt so zugleich eine der markantesten Symbolfiguren einer Moderne dar, die »zum großen Teil aus der Rekonstruktion der Traditionen, die sie auflöst« (Giddens 1993, 445) besteht.

Das Erscheinen dieses offenbar weitgehend aus seinem religiösen Ursprung gelösten Teufels in neuen kulturellen Kontexten wie dem Heavy Metal, stellt folglich kein singuläres Phänomen dar, sondern steht symptomatisch für die Popularisierung traditionaler und religiöser Formen und Inhalte in der gegenwärtigen Populärkultur. Unter dem maßgeblichen Einfluss der modernen Medien ist ein breiter Fundus dekontextualisierter religiöser Formen entstanden, der für individuelle Bricolagen sowohl auf ästhetische als auch sinnstiftende Weise verwendet werden kann (Helsper 1998, 246). Es kommt zu einer Entgrenzung des Religiösen, zu einem Wegfall von herkunfts-spezifischen Zugangsschwellen. Charakteristisch für diesen Prozess ist dabei die Betonung der *subjektiven* Erfahrung, die im Bereich der Populären Religiosität die traditionelle Gemeinschaft stiftende Funktion von Religion sukzessive abstreift und so die Nivellierung begünstigt (vgl. Lüddeckens 2010, 9-13).

In ihrer Bindung an moderne, populärkulturelle Kommunikationsformen, etwa Heavy Metal, ist die Entgrenzung des Religiösen überdies global. Die Entgrenzungprozesse resultieren in einer nahezu unbeschränkten geographischen

und sozialen Beweglichkeit von Religiosität. Dorothea Lüddeckens und Rafael Walters führen für diese neuen Dynamiken den Begriff »Fluide Religion« (vgl. Lüddeckens 2010, 10) ein, der eben jene neue strukturelle Beweglichkeit bezeichnet, aber auch die höhere Fluktuenz im Verhältnis der Individuen zu den religiösen Formen, die teils auf den Status von Showeffekten reduziert, erscheinen. In diese Patchwork-Religiosität der Gegenwart reiht sich der Teufel der Heavy Metal-Kultur nahtlos ein. Während die Objektebene dieses neuen medialen und populären Teuflichen relativ hohe Kontinuität aufweist, hat sich hinter den drastischen visuellen Fassaden die genuin religiöse Bedeutungsebene des Teufels »verflüssigt«. Der fluide Teufel der »Populären Religion« ist so nicht nur zur individuell instrumentalisierbaren, kulturellen Ikone der breiten Heavy Metal-Kultur avanciert, sondern zu einem Schlüsselindikator posttraditionaler Tradition.

Anmerkungen

- 01►** Die Darstellung stützt sich methodisch auf eine systematische Analyse populärer Medientexte. Die Quellenbasis bildete dafür eine Auswahl von Tonträgern, die ich in den vergangenen fünf Jahren im Rahmen meiner Dissertation zum Thema »Teufel in der Rockmusik« auswerten konnte. Ich stütze mich dabei auf eine empirische Bildanalyse teuflicher Ikonographien auf Plattencovern und Bandfotos nach Aby Warburg, Erwin Panofsky und Rolf-Wilhelm Brednich sowie eine Untersuchung satanischer Ideologie auf der Grundlage einer hermeneutischen Analyse von Songtexten und Interviews. Trummer, Manuel (2010) *Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik*. Phil. Diss. Regensburg: Universität Regensburg.
- 02►** Vgl. Brückner, Wolfgang: Artikel »Teufelliteratur«. In: *Enzyklopädie des Märchens*, Bd. 13, Lieferung 1. Berlin / New York 2008, Sp. 438-444. Gerade die Art, wie gesellschaftliches Fehlverhalten und Sündhaftigkeit auf reißerisch-drastische Weise inszeniert werden, ähnelt dieser Gattung des 16. Jahrhunderts. Das heute thematisierte Fehlverhalten folgt dabei in Teilen der Motivik der alten Traktate, etwa wenn es um den »Saufteuffel« (Matthäus Friederich, Leipzig 1552), den »Hosenteuffel« oder den »Eheteuffel« geht (beide: Andreas Musculus, Frankfurt/Oder 1555/1556). Andere Sünden werden nicht mehr thematisiert, etwa der »Fluchteuffel« (Andreas Musculus, Frankfurt/Oder 1555) oder der »Gesindteuffel« (Peter Glaser, Leipzig 1564), an dessen Stelle heute eher »sündige« Berufsgruppen wie korrupte Politiker, skrupellose Anwälte oder gewalttätige Polizisten in teuflichen Rollen erscheinen.

- 03 ▶** »Geht durch das enge Tor! Denn das Tor zum Verderben ist breit und ebenso die Straße, die dorthin führt. Viele sind auf ihr unterwegs. Aber das Tor, das zum Leben führt, ist eng und der Weg dorthin schmal. Nur wenige finden ihn«.
- 04 ▶** Sulfurous. Interview mit R. Förster. Auf: Genocide Conquest. Offizielle Website von Revenge [<http://genocideconquest.cjb.net/>]; letzter Abruf 27.2.2010.