

GREEN IS THE NEW BLACK (METAL): WOLVES IN THE THRONE ROOM, DIE AMERIKANISCHE ROMANTIK UND ECOCRITICISM

Wolves in the Throne Room und die transzendentalistische Konstante

Im Jahr 1820 stellte der englische Publizist Sydney Smith eine berühmte Frage zur bisherigen amerikanischen Kulturleistung: »In the four quarters of the globe, who reads an American book?« (1820, 79). Diese Frage hat sich längst erledigt, aber fast 200 Jahre später kann man parallel dazu andere Bereiche kultureller Produktion betrachten und fragen: Wer an den vier Enden der Erde hört amerikanischen Black Metal? Das Genre scheint fest in Europa verwurzelt, und auch wenn Black Metal global gespielt und gehört wird, waren US-amerikanische Bands bisher eher Randerscheinungen; dies änderte sich spätestens 2007 mit der vielbeachteten Veröffentlichung von *Two Hunters*, dem zweiten Album von *Wolves in the Throne Room*. Die Band aus Olympia, Washington ist eine Ausnahmeerscheinung im Black Metal, da sie radikale ökologische Ansichten vertritt und in Musik, Text und Bild Naturkonzepte anbietet, die sich stark von den genreüblichen Darstellungen unterscheiden. Ich möchte im Folgenden zeigen, dass *Wolves in the Throne Room* in der Tradition der amerikanischen Romantik des 19. Jahrhunderts stehen und ihr Schaffen aufschlussreiche Parallelen zu klassischen Texten des Transzendentalismus von Ralph Waldo Emerson und Henry David Thoreau sowie insbesondere zur Lyrik Walt Whitmans aufweist.

Hier zeigt sich zugleich die anhaltende Wirkungsmacht des Diskurses der amerikanischen Romantik. Roger Asselineau beschrieb den Einfluss des Transzendentalismus so: »Transcendentalism, far from being a dead and irrelevant philosophy confined to the first half of the nineteenth century, is a fertilizing undercurrent, a constant in American literature from Emerson down to our own time [...]« (1980, 5). Diese ›transzendentalistische Konstante‹ zeigt ihre Stärke gerade dadurch, dass sie auch außerhalb ihrer traditionellen literarischen Form funktioniert und zum Beispiel in einer Subkultur des 21. Jahrhun-

derts fruchtbar gemacht wird. Deshalb versteht sich dieser Aufsatz auch als analytische Darstellung eines Diskursfeldes, in dem das philosophische, politische, spirituelle und ästhetische Projekt der amerikanischen Romantik stark nachwirkt, das aber bisher von der Forschung nicht in Betracht gezogen wurde. Gleichzeitig verortet sich diese Arbeit im *ecocriticism*. Dieser Begriff meint eher eine grundlegende Interpretationsposition als eine bestimmte Methodik; man kann *ecocriticism* als »the study of the relationship between literature and the physical environment« (Glotfelty 1996, xviii) verstehen, die meistens eine ebenso ökologische Zielsetzung hat wie ihre Betrachtungsgegenstände. *Ecocriticism* beschränkt sich längst nicht mehr nur auf eine Literaturanalyse, findet aber im Black Metal einen betrachtenswerten Gegenstand vor, der bisher keine Beachtung fand. Versteht man Black Metal als Fortsetzung der Romantik, so erscheint es nur konsequent, dass sich der *ecocriticism* mit diesem Musikgenre und der dazugehörigen Subkultur beschäftigt. Die Romantik ist eines der wichtigsten Themen des *ecocriticism* und ihre Implikationen sind nach wie vor von zentraler Bedeutung: insbesondere

»the Romantic critique of the Enlightenment's aspiration to master the natural world and set all things to work for the benefit of human commerce. Romanticism and its afterlife—with its search for a symbiosis between mind and nature, the human and the non-human—offers a challenge within the realms of both political and scientific ecology« (Bate 2000, xvii).

Genau diese romantischen und ökologischen Themen finden sich bei Wolves in the Throne Room.

Black Metal und die (amerikanische) Romantik

Black Metal mag keine identifizierbare, einheitliche Ideologie haben, sondern »a deliberately fractured field, a field of perpetual war between different articulations of consistency« (Noys 2010, 107) sein, allerdings lassen sich viele der wichtigsten Alben des Genres sowohl ideologisch als auch inhaltlich schlüssig in der Tradition der Romantik begreifen:

»[Beim Black Metal] wiederholt sich eine seit Jahrhunderten praktizierte kulturelle Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlich Verdrängten und als ›Böses‹ Stigmatisierten. Lediglich die Form der Darstellung variiert dabei über die Zeit. Historische Vorläufer haben die Metaphern von Gewalt, Ekstase, Blut und Tod beispielsweise in der Horror-Literatur der Romantik [...]« (Dornbusch / Killguss 2005, 91).

Wie auch die Romantik beinhaltet Black Metal darüber hinaus eine Betonung des freien Individuums in Abgrenzung zur Gesellschaft, den Drang zur Grenzüberschreitung, die Faszination des Irrationalen, Fantastischen, Spirituellen und Primitiven, sowie eine mystische Überhöhung der Natur. Der deutlichste Bezug des Black Metals auf die Romantik findet sich bemerkenswerterweise gerade dort, wo musikalische Grenzüberschreitungen ihrerseits gegen die Konventionen des rebellischen Genres Black Metal rebellieren, wie etwa Emperors Konzeptalbum *PROMETHEUS: THE DISCIPLINE OF FIRE & DEMISE* (2001), Ulvers *THEMES FROM WILLIAM BLAKE'S ›THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL‹* (1998), oder die Vertonung von Edgar Allan Poes Gedicht *Alone* (1829) auf *LA MASQUERADE INFERNALE* (1997) von Arcturus.

Black Metal ist die Fortsetzung der Romantik mit anderen Mitteln. Indem jedoch *Wolves in the Throne Room* auf *TWO HUNTERS* positive Bilder von Erneuerung und Einheit des Individuums mit seiner natürlichen Umwelt gebrauchen, wie sie auch bei Whitman, Emerson oder Thoreau zu finden sind, positionieren sie sich deutlich in einer *amerikanischen* Romantik, die sich durch eben jenes Naturbild von der europäischen Variante unterscheidet. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die europäische Romantik ihren Blick oftmals auf die Vergangenheit richtete, während die amerikanische Romantik so besessen vom Neuen war, dass *American Newness* zum Schlagwort wurde; dies zeigt sich beispielhaft an Emersons Forderung in der Einleitung zu *Nature*:

»Why should not we also enjoy an original relation to the universe? Why should not we have a poetry and philosophy of insight and not of tradition, and a religion by revelation to us, and not the history of theirs? Embosomed for a season in nature, whose floods of life stream around and through us, and invite us by the powers they supply, to action proportioned to nature, why should we grope among the dry bones of the past, or put the living generation into masquerade out of its faded wardrobe?« (1940a, 3).

Naturerfahrung führte für den amerikanischen Transzendentalismus zu einem radikalen Individualismus und sozialen Idealen, die teilweise derart demokratisch waren, dass sie eigentlich eher dem Individualanarchismus zuzurechnen sind – Emerson erklärte: »Who so would be a man, must be a nonconformist. [...] Nothing is at last sacred but the integrity of your own mind.... No law can be sacred to me but that of my nature« (1940b, 148). Gleichzeitig beinhaltet dieser Individualismus ein spirituelles Element der holistischen Einheit zwischen Individuum und Natur, das Emerson in das berühmte Bild des »transparent eyeball« fasst: »Standing on the bare ground,— my head bathed by the blithe air, and uplifted into infinite space,— all mean egotism vanishes« (1940a, 6). Die gleichzeitige Auflösung und Selbsterkenntnis des Individuums in der Natur ist

auch dadurch möglich, dass prinzipiell *jede* Person direkten Zugang zur Natur haben kann, ohne der Vermittlung durch eine privilegierte Kaste von Philosophen oder Künstlergenies wie in der europäischen Romantik zu bedürfen. Das berühmteste Beispiel für die Beziehung zwischen Individuum und Natur ist Thoreaus *Walden, or, Life in the Woods*, das die Erfahrung seines Lebens am Walden Pond als alternativen, ökologischen Lebensentwurf präsentiert: »I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived« (1985, 394). Der Rückzug in die Natur wird für das Individuum zum reinigenden Akt. Thoreaus Aufruf »Simplify, simplify« (ebd. 395) wendet sich gegen die Dominanz der Gesellschaft, des Kapitals, der Technologie, gegen eine Welt von sich selbst und der Natur entfremdeter Menschen, die nur »the tools of their tools« sind (ebd. 352). Wie Emerson beschreibt auch Thoreau eine Vereinigung von Mensch und Natur, bezieht jedoch damit noch deutlicher politisch Stellung: »I wish to speak a word for Nature, for absolute freedom and wildness, as contrasted with a freedom and culture merely civil, – to regard man as an inhabitant, or a part and parcel of Nature, rather than a member of society« (2001, 225). Man könnte sagen, dass die romantische Ideologie des Black Metals eigentlich erst in diesen Vorstellungen der amerikanischen Romantik ihre vollständige Ausformung findet, da diese stärker noch als die europäische Romantik Individualismus und Nonkonformismus unterstreicht. Zudem muss insbesondere der Transzendentalismus als Gegenkultur verstanden werden, deren Ideale des Widerspruchs, der Auflehnung, der Unangepasstheit ihre Parallelen im Selbstverständnis des Black Metals finden. In dieser Verwandtschaft findet sich auch eine wichtige Möglichkeit der Politisierung des Black Metals sowohl in Bezug auf demokratische oder anarchistische Lebensentwürfe als auch auf Ökologie, Antirassismus oder Feminismus—Themen, denen sich Black Metal bisher größtenteils widersetzt hat.

Das Gesamtkunstwerk *Wolves in the Throne Room*

Die Naturdarstellung auf *Two HUNTERS* von *Wolves in the Throne Room* ist der Tradition der amerikanischen Romantik näher als der Tradition des europäischen Black Metals, in der die Natur zwar häufig ein Thema ist, jedoch dort meistens bedrohliche Züge annimmt oder als primitivistisches Symbol dient. Zahllose Albumcover belegen, dass Naturbilder zum Standard visueller Repräsentation im Black Metal gehören, jedoch brechen sie selten aus diesen Bedeutungszusammenhängen aus. *Wolves in the Throne Room* hingegen präsentiert

ren Natur auf eine Weise, die der positiven Sichtweise der Transzendentalisten verbunden ist, während sie gleichzeitig die Interpretation im Kontext ökologischer Fragen des 21. Jahrhunderts zulässt. Indem die Band so klar auf diese romantische Naturimagination Bezug nimmt, macht sie deutlich, wie stark Black Metal die Natur trotz seiner vielen Referenzen darauf eigentlich bisher marginalisiert hat, während er gleichzeitig bereitwillig andere Aspekte der Romantik übernommen hat. Es spricht Bände über die Haltung der Black Metal-Szene zur Ökologie, dass Wolves in the Throne Room gerne als »the tree-hugging hippies of black metal«¹⁰¹ bezeichnet werden. Letztlich führen Wolves in the Throne Room aber den Black Metal nur konsequenter zu seinen romantischen Wurzeln und werfen dabei die Frage auf, inwiefern Black Metal aufgrund seiner Naturdarstellungen generell ein Genre ist und vielleicht schon immer war, das tendenziell ökologisch ausgerichtet ist.

Es ist ein weiterer Beleg für die Nähe des Black Metals zur Romantik, dass er das Ideal des Gesamtkunstwerks anstrebt – Musik und Songtexte sind zweifellos ebenso wichtig wie Cover, Bühnenperformance und generell das Image der Künstler. Um die ökologische Ideologie ihres Gesamtkunstwerks zu unterstreichen, beginnen Wolves in the Throne Room ihre Biographie auf der offiziellen Website mit einem angemessenen Gründungsnarrativ, das die Wurzeln der Band durch direkten Bezug auf die amerikanische Bewegung Earth First! im radikalen Umweltaktivismus verortet. Wolves in the Throne Room setzen ihren Anfang zudem in den Cascade Mountains und betonen die symbolträchtige Umgebung des Lebens und Schaffens der Band:

»In the Spring of 2004, Nathan and his brother, drummer Aaron Weaver, moved to a dilapidated farmstead on the outskirts of Olympia, WA. The creation of their farm-stronghold, called Calliope, would be intrinsically linked to the development of Wolves in the Throne Room.«¹⁰²

Der Rückzug der beiden wichtigsten Bandmitglieder auf eine marode Farm, die nicht nur von ihnen neu »erschaffen«, sondern auch nach einer Muse benannt wird, erscheint als konsequente Folge der ökologischen Haltung, die in Rezensionen als Beleg der Authentizität aufgegriffen wird: »Wolves' metal is so much more believable coming from the secluded cabin rather than suburban bedroom.«¹⁰³ Zugleich erweckt diese Beschreibung unweigerlich Assoziationen mit Thoreaus Projekt des bewussten Lebens am Walden Pond; auch wenn Wolves in the Throne Room vermutlich nicht weiter von der »Zivilisation« entfernt sind als er es war, gelingt es ihnen ebenso, den Ausstieg aus der modernen Gesellschaft zu vermitteln. Die Promotion-Fotos zum dritten Album BLACK CASCADE (2009) setzen Band wie Farm effektiv in Szene. (s. Abb. 1)¹⁰⁴



Abb.1

Das hölzerne Haus wirkt archaisch, als wäre es mit Material direkt aus dem Wald im Hintergrund gebaut worden. Die Bandmitglieder, die einzigen Menschen auf den Bildern, sind kaum zu erkennen und heben sich nur wenig von der Farm ab, als wären sie ebenso ein Teil von ihr. Die Farm als Ort der Koexistenz von Individuum und Natur jenseits zivilisatorischer Einschränkungen wird wie Thoreaus Hütte zur Produktivkraft für die Kunst: »It was during the first long, dark winter living in the collapsed farmhouse at Calliope that the band developed their trance-inducing sound and solidified the burning intent that would animate the band's music«.¹⁰⁵ Die Musik der Band entspringt nicht nur der Ideologie von Earth First!, sondern auch einem konkreten Ort; die Umwelt bietet nicht nur die Produktionsumstände, sondern wird zum tatsächlichen Teil des Kunstwerks, wie es auch bei *Walden* der Fall ist. Indem die Präsentation von Calliope in Wort und Bild an *Walden* erinnert, verorten sich *Wolves in the Throne Room* im Bedeutungszusammenhang des Thoreau'schen Projekts, nicht nur in Bezug auf radikalen Individualismus und Zivilisationskritik, sondern auch auf den Zusammenhang zwischen künstlerischer Produktion und Natur.

Wolves in the Throne Room vertiefen diese Verbindung zur amerikanischen Romantik in Interviews noch weiter. Ihre Abgrenzung vom europäischen Black Metal findet unter gleichzeitiger Umschreibung eines lokalen, amerikanischen,

ökologischen Black Metals statt, deren Begriffe direkt aus Emersons *Nature* stammen könnten:

»I'm not interested in the idea of trying to reclaim something from the past, and again, this is because I'm an American, and we don't have a past, necessarily. It feels much more honest and natural to me to seek transcendence in the natural world, in a more unmediated kind of way. It's never been important to me to have ancient symbols involved in that spiritual practice. To me, it's enough to go into the woods with the intention of communicating with some higher power, and it will communicate with you. [...] I think that it's accessible to all people«. ◀06

Einige der wichtigsten Motive des Transzendentalismus finden sich in diesem kurzen Absatz: die Möglichkeit des Neuen an einem traditionslosen Ort, die unmittelbare Naturerfahrung, aus der sich ein demokratisch-anarchisches Welt- und Politikverständnis ableitet, die Einheit zwischen Mensch, Natur und dem Göttlichen, sowie natürlich der Bezug auf eine amerikanische Kultur, die im Gegensatz zu einer in der Geschichte gefangenen, europäischen Kultur all diese Möglichkeiten bietet. Dabei wird Amerika keineswegs wie im 19. Jahrhundert als *tabula rasa* begriffen; im Gegenteil weisen Wolves in the Throne Room darauf hin, wie sich die Ideologie des europäischen Black Metals schlüssig auf die USA übertragen lassen würde: »[...] we are interlopers in this land. The logical thing would be for some disaffected youth from the local Indian nation to start a black metal band and burn my house down«. ◀07

Black Metal findet durch diese Neudefinition in Sachen Ökologie, Spiritualität und Politik erst wirklich zu sich selbst. Diese ideologischen Anliegen kanalisieren die oftmals blinde Wut des Black Metals in eine zielgerichtete philosophische und politische Kunst, die sich gegen eine rationale, anthropozentrische Moderne wendet, in der sie aber gleichzeitig verortet ist: »[Black Metal has] to do with destroying the worldview of modernity, destroying the way that it makes you think and the way it makes you perceive the world, and the way that it affects your spiritual being« (Drengskap 2009). Dabei wird in der Tradition Thoreaus auch die Verantwortlichkeit des Individuums angesichts einer destruktiven Moderne betont: »Everyone must decide how much of their soul they will sell to the modern machine. [...] It is impossible to deny modernity totally. [...] It is a slow process to remove one's self from the grid«. ◀08 Wolves in the Throne Room situieren ihr künstlerisches Schaffen in diesem Spannungsfeld und greifen so auf transzendentalistische Themen zurück. Allerdings beschränkt sich diese Parallele nicht nur auf die Medienarbeit, sondern zeigt sich ebenfalls in der lyrischen Komponente der Musik; um diese Verbindung in der Textinterpretation von Two HUNTERS zu illustrieren, soll nun zunächst die Lyrik

Walt Whitmans präsentiert werden, um thematische wie formale Parallelen ersichtlich werden zu lassen.

Der romantische Hintergrund: Walt Whitmans *Leaves of Grass*

Formal sind *Wolves in the Throne Room*, wie viele Bands der populären Musik, allein deshalb schon Whitman verpflichtet, weil ihre Lyrik den freien Vers ohne Reim und einheitliche Metrik nutzt, den er mit *Leaves of Grass* 1855 in die (amerikanische) Dichtung einführte. Jedoch finden sich auch in Ideologie, Inhalt und sprachlichem Bildmaterial Parallelen (und nicht etwa zu anderen ökologisch engagierten Dichtern des 20. Jahrhunderts wie etwa Gary Snyder oder zum klassischen norwegischen Black Metal). Whitman gilt nicht nur als bedeutendster Dichter der amerikanischen Romantik, sondern auch als »environmentally responsive« (Buell 1998, 657). Er feierte das Individuum wie kein anderer; sein wohl bedeutendstes Gedicht trägt den Titel *Song of Myself*. Gleichzeitig nimmt sich dieses Individuum stark zurück und wird als Teil der Gesellschaft und Umwelt betrachtet. Die Einheit von Mensch und Natur bei Whitman könnte nicht holistischer sein; sie umfasst lyrisches Ich, Text und Leser ebenso wie mineralische und organische Existenz, Land wie Stadt, die Erde wie das gesamte Universum. Diese radikale Ökologisierung und imaginative Schöpfung einer totalen Umwelt im Gedicht nutzt eine Bildsprache, die sich auch auf *Two Hunters* findet. Kein Text bietet so vorbildhaft wie *Leaves of Grass* positive Bilder der Regeneration, eine holistische Weltansicht, die nicht zwischen Mensch und Natur trennt und keinen naiven pastoralen Eskapismus betreibt, sowie eine damit verbundene, radikal demokratische politische Haltung. Die Texte auf *Two Hunters* übernehmen zudem die rhetorische Strategie in Whitmans Lyrik, Sprecher wie Leser unmittelbar in ihre Umwelt einzubeziehen. Diese Vorgehensweise zeigt sich beispielsweise deutlich in *Song of Myself* von 1855, das die Grenze zwischen Sprecher und Adressaten verwischt. Das Gedicht beginnt mit dem demokratischen Verweis auf eine Welt, die lyrisches Ich und Leser teilen:

»I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you« (ebd. 27).

Das lyrische Ich sucht die Einheit mit der Natur, die eine unverfälschte Identität verheißt: »I will go to the bank by the wood and become undisguised and

naked, / I am mad for it to be in contact with me« (ebd. 27). Diese lebendige Welt, deren Teil das Individuum ist, wird vom steten Drang der Erzeugung getrieben. Jedoch geht es in *Leaves of Grass* nicht um eine idealisierte Darstellung von Mensch, Natur und Umwelt, sondern um eine Zelebrierung des Lebens, die versucht, den Tod in ihr ideologisches Konzept einzugliedern. Dies gelingt, indem *Leaves of Grass* zum Dokument der Regeneration wird. Whitman benutzt dazu schon in *Song of Myself* ein Bild, das er erst später benennen wird: die Idee des Komposts. Er beschreibt Grashalme deshalb als »the beautiful uncut hair of graves« (ebd. 31), weil sie Anzeichen dafür sind, dass das Leben von totem Material genährt wird, das wiederum dadurch selbst nicht leblos ist. Whitmans Naturverständnis basiert auf der Idee der biologischen Wiedergeburt:

»The smallest sprout shows there is really no death,
And if ever there was it led forward life, and does not wait at the end to arrest it,
And ceased the moment life appeared« (ebd. 32).

Dieses holistische Konzept des Lebens führt zu einer kompletten Immersion des Individuums in seine Umwelt, zu einer Auflösung der Identität in der sich regenerierenden Natur: »I pass death with the dying, and birth with the new-washed babe and am not contained between my hat and boots [...]« (ebd. 32). Die radikale Trennung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Mensch und Natur, wird durch die Philosophie des Komposts aufgehoben. Gleichzeitig wird eine spirituelle Ebene eingeführt, deren universelles Gesetz zyklische Regeneration und Wandlung ist. Das Erwachen des Individuums aus seinem Schlaf in Einheit mit der Natur wird mit dem Erwachen der Welt verknüpft:

»Wrenched and sweaty calm and cool then my body becomes;
I sleep I sleep long.

I do not know it it is without name it is a word unsaid,
It is not in any dictionary or utterance or symbol.

Something it swings on more than the earth I swing on,
To it the creation is the friend whose embracing awakes me« (ebd. 86)

Das Ausmaß dieser Umarmung wird am Schluss des Gedichts deutlich. *Song of Myself* endet mit einer Einbettung und Wiedergeburt des Individuums mit-samt der Welt, deren Teil es ist; zudem wird seine Einheit mit dem Adressaten bestätigt:

»I depart as air I shake my white locks at the runaway sun,

I effuse my flesh in eddies and drift it in lacy jags.
I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love,
If you want me again look for me under your bootsoles.

You will hardly know who I am or what I mean,
But I shall be good health to you nevertheless,
And filter and fibre your blood.

Failing to fetch me at first keep encouraged,
Missing me one place search another,
I stop some where waiting for you« (ebd. 88)

Kein Punkt beendet das Gedicht, und seine unbedingte Offenheit bis zuletzt bekräftigt nur die Philosophie der steten Erneuerung, die es dem Leser anbietet. Genau diese Philosophie der Regeneration ist es, die auch *TWO HUNTERS* prägt. Die folgende Analyse soll zeigen, wie stark diese whitmanesken Motive das Album durchziehen, wobei sie sich aus Platzgründen größtenteils auf den letzten Song beziehen wird.

Two HUNTERS als *environment-poem*

TWO HUNTERS präsentiert einen Zyklus der Zerstörung und Regeneration. Das Motiv der Apokalypse gehört zwar zur gängigen Thematik des Black Metals, wird hier jedoch in anderen Kategorien begriffen, indem die Natur eine zentrale Rolle einnimmt und zum Akteur wird, anstatt nur der Vernichtung als Hintergrund zu dienen. Diese Erzählung ist ebenso mythisch-spirituell wie ökologisch; ihr zentrales narratives Mittel ist dabei die Integration des Lesers, weshalb *TWO HUNTERS* als *environment-poem* bezeichnet werden kann: »such a poem does not merely suggest or indicate an environment as part of its thematic meaning, but actually gets the reader to enter into the poem as if it were the reader's environment of living« (Fletcher 2004, 122). So wie *Song of Myself* das Lied des gesamten Universums ist, in das der Adressat einbezogen wird, bettet auch

Abb.2



TWO HUNTERS seinen Adressaten mehr und mehr in seine Umwelt ein und vollzieht am Ende die Gleichsetzung von lyrischem Ich, Leser und natürlicher Umgebung, die als von aller Zerstörung gereinigt und von positivem Leben durchtränkt imaginiert wird. ◀09

TWO HUNTERS beginnt mit dem Instrumental »Dea Artio« (5:58), dessen Titel auf die keltische Bären Göttin Artio und somit auf eine europäische Tradition mystischer Naturverehrung verweist. Auch ohne Text wird die Naturthematik vermittelt: Die ersten Klänge sind zirpende Grillen und der Ruf einer Eule, wodurch die Natur als Anfang und Grundlage von TWO HUNTERS präsentiert wird; passend zu seiner zyklischen Struktur wird das Album mit ähnlichen Klängen enden.

Vastness and Sorrow (12:12) durchbricht diese Klangsichten schrill. Der Songtext (s. nebenstehenden Textkasten) erklärt diesen gewaltsamen Bruch, indem er eine verwüstete, unfruchtbare und leblose Welt darstellt.

Bereits mit dem Imperativ des ersten Wortes wird der Adressat in die Umwelt des Textes einbezogen, während gleichzeitig Natur als wahrgenommene Landschaft präsentiert wird. Somit ist klar, dass es hier nicht um pastorale Idealbilder einer unberührten Natur gehen wird;

stattdessen wird das destruktive, entfremdete Verhältnis zwischen Mensch und Natur verhandelt. Der Reiter wird als grausamer Herrscher über die Natur dargestellt, der ihr eine falsche, lebensfeindliche Ordnung aufzwingt, die jegliche Verbindung zu ihr verloren hat. *Vastness and Sorrow* steht mit diesen apokalyptischen Bildern nicht nur fest im Kontext des Black Metals, sondern ist nicht weniger Teil einer ökologischen Imagination: »Apocalypse is the single most powerful master metaphor that the contemporary environmental imagination has at its disposal. [...]« (Buell 1995, 285).

Cleansing (9:55) beschreibt die Lösung der Krise durch rituelle Reinigung, die das Ödland regenerieren wird. Der Text verweist auf Rückzugsmöglichkeiten in

Vastness and Sorrow

(TWO HUNTERS, *Wolves in the Throne Room* 2007)

Behold the vastness and sorrow of this empty land
A dark and fell rider clad in garments of shadow is
the lord of this place
A cruel and wanton king, a priest of a black
religion is he

The hoof beat of the rider's steed pound a mournful
drumbeat upon the
dry cracked earth
To this rhythm the world moves

The sun blasts down upon the earth
Until the soil turns to powder and blows away

Lifeless chaos is the order for the rider has mastered
the seasons
Ancient kings' cairn now have been defiled
The gates of strongholds long breached left swing-
ing lifelessly in the fetid wind
The pillars of holy places lie dead
He rides day and night
The relentless hoof beats echoe

Cleansing

(TWO HUNTERS, Wolves in the Throne Room 2007)

Yes, to the darkest place that we know
Outside of the rider's domain
To the heart of the wood
To the hidden places beyond the briar thickets

The dance must begin as dusk gathers around

Our skin drum and rattle know the tune
jaw bone driven through the skull of a great foe
bested with wooden spear
the tip hardened in fire

Bathe in the clear cold stream
Fresh water from the unsullied endless spring that
flows from the mountain

We will sing the most ancient song
Spark the fire upon dry tinder

The dance must begin as dusk gathers around

Our skin drum and rattle know the tune
jaw bone driven through the skull of a great foe
bested with wooden spear
the tip hardened in fire

der angeblich apokalyptischen Welt, die versteckt in der Natur Regenerationspotential be-reithalten (s. Textkasten).

Der Adressat des Textes wird durch die Verwendung des Pronomens »we« als Mitglied einer Gruppe in die Umwelt eingebettet, während er in *Vastness and Sorrow* als Betrachter integriert, also noch distanzierter war. Das Ritual zur Regeneration der vertrockneten Natur wird mittels Bildern des Wassers beschrieben; es befreit das Individuum nicht zuletzt von jener Ideologie, durch die der Reiter die Welt erst zerstört hat. Liest man den besiegten Feind als den Reiter als Antagonisten der Natur, kann man schließen, dass es sich bei diesem Prozess der Zerstörung, rituellen Reinigung und Regeneration nicht um ein einmaliges Ereignis handelt, sondern um einen sich wiederholenden Zyklus.

Somit folgt mit *I Will Lay Down My Bones Among the Rocks and Roots* (18:16) der vorläufige Abschluss des Kreislaufes (s. Textkasten nächste Seite).

Dieser Text verschiebt ein letztes Mal die Perspektive für den Leser; war er zunächst Beobachter und dann Mitglied der Gruppe, ist er nun als Adressat gänzlich verschwunden. Er ist zum lyrischen Ich geworden, wodurch die Einbettung des Lesers in die Umwelt des Textes zu ihrer stärksten Ausformung gebracht wird. Dies ist ein Zeichen für die erfolgreiche Regenerati-

on der Natur, da sie nun dem Individuum eine Umwelt bietet, mit der eine tatsächliche Einheit möglich ist. Das Ritual war offenbar erfolgreich: »A new warmth stirs within the center of the earth«. *TWO HUNTERS* endet mit der Erneuerung der Natur und der Rückkehr der Spiritualität: Während es in *Vastness and Sorrow* noch hieß »The pillars of holy places lie dead«, findet sich hier nun »the most sacred grove«. Die Wiedergeburt des Sonnengottes wird durch den Klang der lebendigen Natur angekündigt und stellt eine Umwertung des destruktiven Sonnenbildes in *Vastness and Sorrow* dar. Gerade dadurch, dass der Reiter nicht mehr erwähnt wird, impliziert der Text, dass er mitsamt seiner

unnatürlichen Ordnung abgesetzt wurde. Parallel dazu vollzieht das lyrische Ich eine buchstäbliche Einbettung in die Natur, bedeutsamerweise neben ein Flussbett, das als Medium und Ort der Regeneration betrachtet werden kann, nachdem das Wasser in »Cleansing« die notwendige rituelle Reinigung herbeigeführt hat. Im letzten Song gelingt dem Individuum eine fundamentale Einheit mit der Natur: Das lyrische Ich ist in der Lage, »[t]he quiet hum of the earth's dreaming« wahrzunehmen und bezeichnet es zugleich als »my new song«, was auch ihn als Akteur ausweist, der von der Natur nicht mehr zu trennen ist. Die letzte sprachliche Äußerung auf *TWO HUNTERS* – »When I awake, the world will be born anew« – kommt wieder der weiblichen Stimme aus dem vorherigen Song zu, die somit den Rahmen für Reinigung und Regeneration bietet. Das Album endet mit Wasserrauschen und Vogelgezwitscher, das den Tagesanbruch konnotiert, während die Klänge am Anfang des Albums der Nacht zuzurechnen waren. Die Apokalypse auf *TWO HUNTERS* kann so im Zeitraum einer einzigen, beziehungsweise *jeder* Nacht verortet werden; das Anbrechen jedes neuen Tages ist eine ständig wiederholte Wiedergeburt des Sonnengottes. Gleichzeitig verbindet *TWO HUNTERS* diese mystisch-spirituelle Ebene mit der Imagination einer zerstörten Welt, die der Regeneration bedarf, wodurch eine reale ökologische Komponente in das Werk integriert wird.

*I Will Lay Down My Bones Among
the Rocks and Roots*

(*TWO HUNTERS*, *Wolves in the Throne Room* 2007)

The torment has ended
The beast has done his work
Great fires rage outside of this wooden sanctuary

But soon they will be quenched by a purifying rain
The embers of the ceremonial fire burn to ash

A new warmth stirs within the center of the earth
I am alone here no more

The wood is filled with the sounds of wildness
The songs of birds fill the forest

On this new morning
This will be my new home
Deep within the most sacred grove
The sun god is born anew

I will lay down my bones among the rocks and roots
of the deepest hollow next to the streambed
The quiet hum of the earth's dreaming is my new
song

When I awake, the world will be born anew

Die globale Imagination in Romantik und Black Metal

Dieser Teil der Analyse vervollständigt die Argumentation, dass das Gesamtkunstwerk *Wolves in the Throne Room* als Fortführung der amerikanischen Romantik im 21. Jahrhundert verstanden werden kann. Für den Black Metal bedeutet diese Parallele, dass der Bezug auf die spezifisch amerikanische Romantik ihm Auswege aus jenen ideologischen Sackgassen weisen könnte, in die er durch den Bezug auf eine zu eng verstandene (oder missverstandene) europäische Romantik geraten ist. Bei allem Nationalismus hatte die amerikanische Romantik ein immens globales Bewusstsein; im Falle von *Wolves in the Throne Room* ist es der ökologische Anspruch, der die Möglichkeit und Notwendigkeit globalen Denkens im Black Metal aufzeigt. Zudem ist ihre Musik europäischen Ursprungs, beinhaltet Elemente des amerikanischen und kanadischen Post-Rock, nimmt textlich auf Emerson, Thoreau und Whitman ebenso Bezug wie auf Caspar David Friedrich (*Wanderer Above the Sea of Fog* auf BLACK CASCADE) oder keltische Naturgöttinnen, und sie wird nicht zuletzt wahrscheinlich an allen vier Enden der Erde gehört. Indem *Wolves in the Throne Room* sich nicht auf einen kulturellen oder nationalen Kontext beschränken lassen und öko-spirituelle Ideen vermitteln, die einen universellen und globalen Anspruch haben, folgen sie ein weiteres Mal der transzendentalistischen Tradition, die so rebellisch war, dass sie sich erfolgreich gegen ihre eigenen nationalistischen Tendenzen wehren konnte. Whitmans globaler Anspruch in *Song of Myself* gilt ebenso für *TWO HUNTERS* und *Wolves in the Throne Room*:

»These are the thoughts of all men in all ages and lands, they are not original with me,
If they are not yours as much as mine they are nothing or next to nothing,
If they do not enclose everything they are next to nothing,
If they are not the riddle and the untying of the riddle they are nothing,
If they are not just as close as they are distant they are nothing.

This is the grass that grows wherever the land is and the water is,
This is the common air that bathes the globe« (Whitman 1996, 43).

Diese ökologische, universelle, globale Ausrichtung trägt nicht zuletzt auch dazu bei, dass *Wolves in the Throne Room* dem Genre des Black Metals sein politisches Potential jenseits reaktionärer Ideologien zurückgegeben haben. Die Bedeutungszusammenhänge, in denen das Schaffen von *Wolves in the Throne Room* steht, haben Black Metal zu dem Genre der Kritik und Rebellion gemacht, das es einmal war; durch diese Regeneration kann man Thoreaus berühmtem nonkonformistischen Satz »If a man does not keep pace with his companions,

perhaps it is because he hears a different drummer« (1985, 581) guten Gewissens hinzufügen, dass dieser Drummer mitunter einen Blastbeat spielt.

Anmerkungen

- 01► Smith, Dave. Rev. of *Two Hunters* by Wolves in the Throne Room. *Transcending the Mundane*. [<http://www.basementbar.com/DefaultN1.asp?GoTo=CurrSelN1.asp?ID=3723&Page=>]; letzter Abruf 25.4.2011
- 02► Homepage: Wolves in the Throne Room, Eintrag: »Bibliography« [<http://www.wittr.com/bio>]; letzter Abruf 25.4.2011.
- 03► Online-Rezension von *TWO HUNTERS*. [<http://www.metalreviews.com/reviews/detail.php?id=4026>]; letzter Abruf 25.4.2011.
- 04► Homepage: Wolves in the Throne Room, Eintrag: »Images« [<http://www.wittr.com/galleries/view/1>], letzter Abruf 25.4.2011.
- 05► Homepage: Wolves in the Throne Room, Eintrag: »Bibliography« [<http://www.wittr.com/bio>], letzter Abruf 25.4.2011.
- 06► Vgl. Drengskap. »If this Dark Age Conquers, We will Leave this Echo«. 15. Februar 2009. *Heathen Harvest*. [<http://www.heathenharvest.com/article.php?story=20090209095537452>]; letzter Abruf 25.4.2011
- 07► Jordan, Jason. »Wolves in the Throne Room - Black Metal on Their Own Terms«. 24. April 2006. *Ultimate Metal*. [<http://www.ultimatemetal.com/forum/interviews/238052-wolves-throne-room-black-metal-their-own-terms.html>]; letzter Abruf 25.4.2011
- 08► Stosuy, Brandon. »Show No Mercy«. 26. September 2007. Pitchfork. [<http://pitchfork.com/features/show-no-mercy/6697-show-no-mercy/>]; letzter Abruf 25.4.2011
- 09► Da Wolves in the Throne Room ihre Songtexte nie abdrucken, stützt sich diese Analyse auf die Transkription, die auf der Website *Encyclopaedia Metallum* (»Wolves in the Throne Room – Two Hunters«, [<http://metal-archives.com/release.php?id=156710>]; letzter Abruf 25.4.2011) verfügbar ist, und die ich orthographisch leicht korrigiert habe.