

TEUFELSWERK



ODER KLAMAUK

TEUFELSWERK ODER KLAMAUK?

SATANISTISCHE ROCK- MUSIK UND ÄSTHETISCHE TRADITION

PETER PAUL SCHNIERER

„Oh du verfluchter Nazarener, Welch ein Vergnügen wäre es, die Dornen noch tiefer in deinen ranzigen Schädel hineinzutreiben.“ So singt die Black-Metal-Band „Dunkelgrafen“ in ihrem Lied „Sklavengott“ auf dem Album „Triumph des Fleisches“. Andere Titel lauten „In Nomine Satanas“ oder „Der Herr der Hölle sei mit euch“. Man beginnt zu ahnen, was sie uns nahebringen wollen.

D

Die „Dunkelgrafen“, die von 1995 bis 2005 aktiv waren, sind nur ein Beispiel für eine lebhaft Subkultur; vor allem im anglo-amerikanischen, skandinavischen und deutschsprachigen Raum gibt es Hunderte ähnlicher Bands, die bereits durch Veröffentlichungen hervorgetreten sind und über treue Fans verfügen. Gemeinsam sind vielen – wenn auch nicht allen – Gruppen die Herkunft aus der Heavy-Metal-Rockmusik, die orchestral-bombastischen Kompositionen, der verzerrt artikulierte Gesang und der explizit satanistische Habitus, der aus Äußerungen der Musiker ebenso evident wird wie durch ihre Auftritte und die Symbole und Rituale, die dort eingesetzt werden. Welche Details es erlauben, die jeweiligen Interpreten dem Black Metal oder dem Death Metal zuzuordnen, ist in der Szene ebenso umstritten wie diese Kategorien selbst.

Mehr noch ist der Begriff „satanische Rockmusik“ dazu geeignet, Streit vom Zaun zu brechen: Während die einen verneinen, dass es so etwas überhaupt geben kann, argumentieren andere, der Begriff sei eigentlich ein Pleonasmus: alle Rockmusik samt ihrer Wurzeln im Blues sei satanisch, von Robert Johnson bis zu den Rolling Stones. (Die puritanische Variante, nämlich alle Musik, so traditionell sie auch sei, als Teufelswerk zu bezeichnen, soll hier einmal außer Acht gelassen werden.) Wenn man voraussetzt, dass sich der Streit an den Texten entzündet, die da gesungen werden, und nicht an der Musik selbst, liegt hier eine Auf-

gabe für Literaturwissenschaftler: Was ist es denn, das die einen Worte Satans hören lässt, während andere bestenfalls Klamauk für Erwachsene erkennen? Und was bedeuten solche Texte – für die Musiker, für die Hörer, aber auch für besorgte Außenstehende?

Satanisch oder satanistisch? Eine Begriffsbestimmung

Man sollte deshalb zunächst eine Begriffsklärung vornehmen, um dann zu den Funktionen und Konsequenzen der einschlägigen Texte voranzuschreiten: Was bedeutet eigentlich „satanisch“ im Zusammenhang mit Rockmusik, und wäre es in den meisten Fällen nicht besser, von „satanistisch“ zu sprechen? Satanisch ist ja wörtlich das, was von Satan stammt oder ihm zugerechnet werden kann – dieser Wortgebrauch setzt also die Existenz Satans voraus. Von solchen Aussagen sollte man als Literaturwissenschaftler jedoch besser die Finger lassen. Damit verbietet es sich, etwas wissenschaftlich und unmetaphorisch als satanisch zu bezeichnen.

Der metaphorische Gebrauch ist aber ebenso problematisch, denn da meint der Begriff immer das, was zwischen Sprecher und Rezipient gerade als gemeinsame Bedeutung akzeptiert wird. Die Geschichte der Teufelsbilder liefert jedoch ein Übermaß an solchen Assoziationen: „Satanisch“ kann gemordet und intrigiert werden, aber auch geblickt, gegrinst oder gelacht; William Blake verwendet den Begriff um 1800

geradezu als Synonym für „tatkräftig“, „intuitiv“ und „emotional“, und auch gemäßigtere unter den Schwarzen Romantikern sehen darin den Ausdruck der Anerkennung. So empfiehlt es sich, auf den Terminus im Zweifelsfall zu verzichten. Im Folgenden wird demnach vorzugsweise von „satanistischen“ Texten und Taten gesprochen, solchen also, die der Verherrlichung Satans, der damit zusammenhängenden Herabwürdigung Christi und der Werbung um Zustimmung zu entsprechenden Glaubenssätzen und Praktiken dienen.

Das trifft auf Texte wie die eingangs zitierten zu, aber was ist von Zeilen wie diesen zu halten?

„Please allow me to introduce myself
I'm a man of wealth and taste
I've been around for a long, long year
Stole many a man's soul and fate“

Hier spricht der Teufel, und in diesem Sinne ist der Text tatsächlich satanisch; Mick Jagger und die Rolling Stones haben sich für diesen Song („Sympathy for the Devil“, 1968) und entsprechende Bühnenshows ja auch ihren einschlägigen Ruf eingehandelt. Aber die Stimme ist altbekannt:

„My condition is man's soul to kill;
If I save one, a thousand I do spill“,

sagt die Seelen verderbende Personifikation weltlichen Besitzes in „Everyman“, dem anonymen Jedermannspiel aus dem Jahr 1495. Seit dem Spätmittelalter ist der Bühnenteufel, auch und gerade bei den Rolling Stones, ein Didaktiker

„Was ist es, das die einen Worte Satans hören lässt, während andere bestenfalls Klamauk für Erwachsene erkennen?“

geblieben, dessen Bekenntnismonologe als Warnungen aufgefasst werden sollen und nicht als Einladungen.

Okkulte Codierungen und Anspielungen

Kurioserweise existiert in der gegenwärtigen Polemik gegen satanistische Rockmusik dieses „fundamentalistische Sprachverständnis“, das keine Rollenprosa, keine vom Autor unterschiedenen Sprecher und keine Ambiguitäten zulässt, neben einer vollständig entgegengesetzten Auffassung, die man analog als „paranoides Sprachverständnis“ bezeichnen könnte. Dabei sehen Interpreten in scheinbar harmlosen Zeichen und Texten verborgene, buchstäblich okkulte Botschaften des Bösen. Das „backward masking“, das Einfügen rückwärts abgespielter Botschaften, denen warum auch immer teuflische Überzeugungskraft zugebilligt wird, ist inzwischen zum Klischee verkommen und hundertfach parodiert worden, aber den Einfallsreicheren unter den paranoiden Hermeneuten genügt bereits der genaue Augenschein: „ABBA“ ist so nur auf den ersten Blick eine harmlos in Musical und Film fortlebende Popband – in „Wirklichkeit“ steht der verräterisch in Großbuchstaben gehaltene Bandname offensichtlich akronymisch für „At Beelzebub's Beckoning Always“ – stets dem Herrn der Fliegen zu Diensten.

Noch fehlt eine befriedigende Antwort der Forschung auf die Frage, warum solche Deutungen Gehör finden, denn im Falle satanistischer Musik braucht man eigentlich keine okkulten Kodierungen und Anspielungen mehr, wenn man Texte wie die der Dunkelgrafen singen, hören und erwerben kann. Aber das tut der Konjunktur des „Aufdeckens“ keinen Abbruch: Beispiele für solche erfindungsreiche Lesarten ließen sich noch viele anführen. Es liegt nicht zuletzt an der emsigen Sammeltätigkeit christlicher Gruppen zumal in den USA und der damit verbundenen öffentlichen Sichtbarkeit, dass manche Bands dazu übergegangen sind, den satanistischen Grundverdacht passgenau zu bedienen. Dazu genügen schon die ausgestreckten kleinen und Zeigefinger mit der ansonsten geballten Faust – das Symbol des Gehörnten, auf Bühne oder Plattencover gezeigt, funktioniert als Anreiz so verlässlich wie der Aufkleber „Explicit Lyrics“ auf Rap-CDs. Ohne diese Warnung vor obszönen Texten verkaufen sich solche Platten in der jugendlichen Zielgruppe viel schlechter.

Die Faszination, die derartige Grenzübertretungen für ein junges Publikum (und die älteren Kritiker) immer noch haben, wäre eine eingehende soziolinguistische Studie wert, denn im Falle von Rap hat die unverminderte Flut von einst tabuisierten Begriffen wie „bitch“, „ho“ und vor allem dem ödipalen „motherfucker“ bewirkt, dass sie vielfach, schon jenseits der Abstumpfung, nur noch als weißes Rauschen wahrgenommen werden. Was vor zwanzig Jahren schockierend wirken sollte (und dies auch tat), ist heute linguistischer Grundbestand des Gangsta Rap. Die ungebrochene Attraktivität von Rappern wie Lil Wayne ist vermutlich mit der Un-

THE DEVIL'S WORK OR HARMLESS RACKET?

SATANIST ROCK MUSIC AND AESTHETIC TRADITION

PETER PAUL SCHNIERER

This essay endeavours to discuss the phenomenon of rock music lyrics accused of or purporting to be in the service of Satan. Particular reference is made to the function of such texts: What do they mean to musicians, to listeners and to worried parents? “Satanic” rock music, the usual term, is a misnomer: unless one wishes to make a theological point about the actual existence of the devil, “satanist” is the better designation. There are – broadly speaking – two types of satanist rock music: one is accused of satanic service by outsiders, the other celebrates Satanism openly. An example of the former is furnished by the Rolling Stones, whose “Sympathy for the Devil” (1968) was attacked as a straightforwardly diabolical message, when it is actually a homiletic monologue that shows surprisingly evident parallels to the monologues of the Vice in late medieval morality plays, a warning rather than an invitation. This kind of contextualisation is not accepted by fundamentalist critics who also claim to discover satanic textuality in acronyms of band names, backward masked messages and album iconography.

The other category, explicit satanist music, is exemplified by the German black metal band Dunkelgrafen (“Dark Counts”) and the British group Cradle of Filth. These musicians, among many others equally outside the mainstream of commodified pop music, claim an anti-Christian status and support it with blasphemous texts. Rather than giving an apologia for evil, they betray their unease in the face of (post)modernity and a longing for the textual coherence, even cosiness, of the 19th century, where their literary roots can be found. The literary portrayal of Satan and his realm, going back many centuries, leaves no room for depictions that are more than nostalgic, anti-modern, and defeated. Addressing real evil – paedophilia, terrorism, drug trafficking – is ignored in favour of the pathos of enmity to the Nazarene. This may even be read, with T.S. Eliot, as an oblique affirmation of faith. ●

PROF. DR. PETER PAUL SCHNIERER has held a chair of English Literature at Heidelberg University since 2002. He studied modern English and German literature, politics and philosophy at the University of Tübingen and the University of London and earned his doctorate in English philology in 1993 at the University of Tübingen's Faculty of Modern Languages. Peter Paul Schnierer has held teaching positions at the universities of Tübingen and Vienna, Greenwich (UK) and Buckingham (UK), Maryland (USA) and the University of Northern Arizona (USA). His research also took him to the University of Puget Sound (USA) and the University of Western Australia. His professional interests include new and unusual forms of literature, contemporary drama, Irish literature and Renaissance literature.

Contact: pps@
urz.uni-heidelberg.de

“Why does one sing satanist lyrics, if not for the money, fame or to shock the establishment – all of which have been driving forces of popular music ever since rock’n roll?”

erfahrenheit der jugendlichen Fangemeinde und ihrer Lust am verbalen Auftrumpfen zu erklären. Im Falle blasphemischer Songtexte ist die Lage aber komplizierter. Nicht nur sind die Konsumenten satanistischer Rockmusik älter, sie haben und suchen auch kaum die Öffentlichkeit, und sie befeuern keine internationale Unterhaltungsindustrie, wie dies Rap und Hip-Hop tun.

Die Sehnsucht nach dem Schönen und dem Heimatlichen

Warum also singt man satanistische Texte, wenn nicht für Reichtum, Ruhm oder um das Establishment zu schockieren – drei der traditionellen Triebfedern populären Musizierens seit dem Rock 'n' Roll? Die Antwort, die die Literaturwissenschaft anbieten kann, deutet auf zwei verwandte Sehnsüchte: die nach dem Schönen und die nach dem Heimatlichen. Das klingt zunächst geradezu abwegig, denn es liegt nahe, die inhumane Überhöhung der Sprecher als analog zur Pornographie aufzufassen, der es ja nicht um Ästhetik und Geborgenheit geht, sondern um physische Reaktionen. Aber diese Analogie (die man auch auf andere auf Körperlichkeit abzielende Literatur ausweiten könnte, ob sie nun Lachen, Angst oder Ekel hervorruft) trägt letztlich dennoch nicht, weil sie die intellektuelle Dimension des Satanistischen vernachlässigt. So einfältig manche selbst ernannte Antichristen daherkommen, so sehr zeugt gerade das blasphemische Pathos der explizitesten Bands von einer Sehnsucht nach Kohärenz und Bedeutung, einem Zurückzucken vor der Postmoderne und ihrer säkularen Beliebigkeit.

„Warum aber singt man satanistische Texte, wenn nicht für Reichtum, Ruhm oder um das Establishment zu schockieren?“

Wenn man die Rhetorik und das Bildmaterial analysiert, die die Texte explizit satanistischer Bands konstituieren, stößt man nämlich sehr schnell auf Vertrautes. Schon die Apostrophe „Oh du“, mit der dieser Artikel beginnt, ist einem Sprachregister entnommen, das schon lange mit stilistisch hoher, regelgebauter Lyrik assoziiert wird, und auch der Rest des angeführten Materials ist strukturell ein Gebet. Nun könnte man freilich anführen, hier sei zu blasphemischen Zwecken eine Parodie geboten – die Aneignung der christlichen Rhetorik zum Zweck ihrer vollständigen Entwürdigung. Das ist nicht von der Hand zu weisen und historisch sicherlich die Triebfeder hinter den sporadisch auftretenden Berichten über Schwarze Messen und dergleichen. Manches aber deutet darauf hin, dass in unserer Gegenwart komplexere Beweggründe vorhanden sind. Auch hier kann die Textanalyse wichtige Hinweise liefern.



PROF. DR. PETER PAUL SCHNIERER hat seit 2002 eine Professur für Anglistische Literaturwissenschaft an der Universität Heidelberg inne. Er studierte Neuere Englische und Deutsche Literatur, Politikwissenschaft und Philosophie an der Universität Tübingen sowie an der University of London; 1993 wurde er an der Neuphilologischen Fakultät in Tübingen im Fach Englische Philologie promoviert. Peter Paul Schnierer lehrte an den Universitäten Tübingen und Wien sowie der University of Greenwich und der University of Buckingham (beide UK), der University of Maryland und der University of Northern Arizona (beide USA). Zudem absolvierte er Forschungsaufenthalte an der University of Puget Sound (USA) und der University of Western Australia. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen neben literarischen Grenzformen das Gegenwartsdrama, die irische Literatur und die Literatur der Renaissance.

Kontakt: pps@
urz.uni-heidelberg.de

Das folgende Beispiel stammt aus dem Song „Of Mist and Midnight Skies“ (1994) der britischen Gruppe Cradle of Filth (etwa: „Krippe voller Dreck“):

„Renounce the guilt, ignite the flame
cast the fetid virgin back from where she came
drink deep of the promise in my eyes
of mist and midnight skies“

Wieder stammt das Vokabular aus gehobenen lexikalischen Schichten („renounce“, „ignite“, „fetid“), aber diesmal ist es nicht die Struktur christlicher Gebete, die den Text formt und bedingt, sondern die traditioneller, reimgebundener Lyrik, einer Form also, die auf das 19. Jahrhundert und früher verweist. „Flame/came“ und „eyes/skies“ klingt nach hundert Jahren modernistischer Lyrik, nach T. S. Eliot und Hilde Domin, recht altbacken, ganz abgesehen von der Abgedroschenheit der Reime, die noch dazu als Paarreim (aa-bb) geboten werden: Das letzte Reservat dieses einstmaligen heroischen Couplets ist die Büttenrede.

Gotteslästerung als Teil einer ästhetischen Tradition

Bei genauer Betrachtung der Texte zumal anglophoner Bands zeigt sich, dass sich ihr Wortschatz sowie ihre Rhetorik und Bildlichkeit vor allem aus vier Quellen speisen. Der hochliterarischen Lyrik des 19. Jahrhunderts, als Autoren wie der Hofdichter Alfred Lord Tennyson stilbildend waren, entstammen die Überstrukturierungen in Form von Reimen, metrischen Schemata und Wiederholungsmustern. Die schwülstigen, von Blut und Leiden sprechenden Formeln sind der Literatur der Dekadenz entlehnt – Oscar Wilde und besonders Algernon Charles Swinburne sind hier zu nennen. Letzterer findet etwa bei Cradle of Filth auch explizit Erwähnung und Anerkennung. Drittens rezipieren fast ausnahmslos alle anglophonen Gruppen auf die eine oder andere Art die Tradition des Gothic novel, des Schauerromans, während die skandinavischen Bands, die den germanisch-neuheidnischen Ásatrú-Kult verherrlichen, nordische Mythen bevorzugen. Viertens, und das ist wohl am wenigsten überraschend, spielt das Sprachmaterial der Bibel in der Version König Jakobs (1611) in den Liedtexten satanistischer Bands eine so große Rolle wie in den Klassikern der britischen Hochliteratur.

So hilft die Kenntnis der Literaturgeschichte, die Gotteslästerungen des 21. Jahrhunderts als Teil einer ästhetischen Tradition zu identifizieren, die die letzten vierhundert Jahre umfasst. Die antagonistische Haltung satanistischer Gruppen wird durch ein literarisches Beharrungsvermögen kontrastiert, dessen ästhetische Prämissen nichts Avantgardistisches an sich haben, sondern geradezu anheimelnd wirken. Das ist die Falle, in die die Texter des Black Metal unweigerlich tappen müssen: Satan ist umfassend sprachlich vorgeprägt, durch die Literatur der Zeiten, in denen er zum problematischen Thema wurde.

Nicht zufällig decken die oben skizzierten Quellen gerade die Epochen der englischen Kulturgeschichte ab, in denen religiöse Orthodoxie und damit traditionelle, unproblematische Teufelsbilder besonders infrage gestellt wurden: die Spätrenaissance, die Spätaufklärung und das Zeitalter der industriellen Hochblüte im Spätviktorianismus. In der Literatur jener Umbruchperioden hat der Teufel Rollen einzunehmen, die ihn als Vertreter der alten, bedrohten Ordnung besetzen. Diese Rollen sind manchmal tragisch, manchmal lächerlich, oft melancholisch, aber immer begleitet von nostalgischer Rückschau und Machtverlust. So wird er zum Emblem des Modernisierungsverlierers, und auf diesem Weg erschließt sich die Bedeutung der satanistischen Rockmusik: Sie ist als Kritik der Gegenwart aufzufassen, so unartikuliert die Botschaft und so überartikuliert die sprachliche Form sein mögen.

Bezeichnenderweise tritt das Böse in solchen Texten nicht in seiner wahren Form als Kinderschänder, Terrorist oder Drogendealer auf, sondern als Feind des Nazareners. Das ist, inhaltlich-konzeptionell ebenso wie literarisch, rückwärtsgewandt und abhängig: von kulturellen Vorprägungen, aber auch von religiösem Denken. T. S. Eliot sprach einmal davon, dass man nicht blasphemisch sein könne, ohne tief an das zu glauben, was man profaniere. So gesehen mögen die Teufelsrocker unserer Tage von der Moderne verstört sein, einen konservativen literarischen Geschmack pflegen, religiöse Orientierung suchen – satanisch jedenfalls sind sie ausweislich ihrer Musik nicht. ●

**„Die satanistische
Rockmusik ist
als Kritik der Gegen-
wart aufzufassen –
so unartikuliert die
Botschaft und
so überartikuliert
die sprachliche Form
sein mögen.“**