



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Vom Teufel zum Satanismus – Der Wandel der
Teufelsbilder im musikalischen Genre Heavy
Metal, 1980-2000“

verfasst von / submitted by

Florian-Jan Ostrowski, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 803

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Master Geschichte

Betreut von / Supervisor:

o. Univ.-Prof. Dr. Stefan Zahlmann, MA

Inhalt

1. Einleitende Worte	1
1.1. Der Teufel, Heavy Metal und Satanismus.....	2
1.2. Stand der Forschung und Quellenauswahl.....	5
2. Theorien und Methodik	9
2.1. Qualitative Textanalyse und Analysekatogorien.....	10
2.2. Songanalyse im Heavy Metal.....	12
2.3. Theoretische Überlegungen	14
2.3.1. Musik als Medium.....	16
2.3.2. Heavy Metal als Populärkultur.....	18
2.3.3. Heavy Metal als (Sub-)Kultur.....	20
3. Der Teufel und die Musik – eine Skizze	22
3.1. Ursprünge und Entwicklung.....	22
3.1.1. Zur Ästhetik des Teuflischen.....	24
3.1.2. Mythologisierung und moderner Satanismus.....	25
3.2. Teufelsmusik und Teufelsmusiker.....	28
3.2.1. Tritonus oder teuflische Harmonielehre.....	28
3.2.2. Als der Teufel anfang zu musizieren – Instrumente des Teufels... 30	
3.2.3. Der Teufel als Solokünstler – Virtuosität und Genius.....	31
3.2.4. Zwischen Jazz und Rock – der Sound des Teufels im 20. Jahrhundert.....	32
3.3. Neue Medien, Rockmusik und der Teufel.....	34
4. Heavy Metal als musikalisches Genre und Kultur	37

5. Teufelsbilder im Heavy Metal – Analyse	48
5.1. Black Sabbath – okkulte Mystik, christlicher Teufel.....	49
5.2. Venom – teuflisches Image und diabolischer Klang.....	50
5.3. Iron Maiden – der Teufel bekommt eine Hymne.....	53
5.4. Slayer – Gewalt, harte Musik und anti-christliches Image.....	56
5.5. Mercyful Fate – musikalische Vielfalt und Satanismus nach LaVey... 58	
5.6. Bathory – Black Metal zwischen Teufel und Odin.....	62
5.7. Cloven Hoof – der Teufel, Magie und Power Metal.....	65
5.8. Messiah – göttlicher Metal, himmlischer Teufel.....	68
5.9. Possessed – Death Metal, Menschenhass und der Tod Gottes.....	70
5.10. Sepultura – globaler Metal, westlicher Teufel.....	74
5.11. Satan´s Host – Heavy Metal als teuflische Erfindung.....	77
5.12. Root – der Teufel zwischen Zerstörung und Erleuchtung.....	80
5.13. Burzum – Satanismus, Heidentum und Nationalismus.....	83
5.14. Mayhem – Black Metal und „lebendiger“ Satanismus.....	84
5.15. S.O.D. – Musikalische Extreme und Abkehr vom Teufel?.....	87
6. Ergebnisse	90
7. Zusammenfassung	97
8. Anhang	98
9. Diskographie	121
10. Kinematographie	126
11. Literaturverzeichnis	127
12. Danksagung	137

1. Einleitende Worte

Heavy Metal Musik und der Teufel bilden den Rahmen dieser Arbeit. Genauer gesagt geht es um Teufelsbilder im Heavy Metal und deren Veränderungen durch Musik und Ideologie zwischen 1980 und 2000. Begleitet wird diese Arbeit von der These, dass musikalische Erneuerungen im Heavy Metal auch zu Veränderungen bei den Teufelsbildern führen. Über eine Untersuchung von Songtexten und der Musik selbst soll auf den folgenden Seiten dargestellt werden, dass mit der musikalischen „Härte“, auch der ideologische Gebrauch des Teufels im Heavy Metal steigt.¹

Der Teufel in der Musik stellt dabei kein neues Phänomen dar. Dieser wurde entweder zur politisch-kulturellen Bestimmung und Deutung von musikalischen Ressourcen herangezogen, oder um das Böse selbst in der Musik zu repräsentieren.² Erst in der Musik des Heavy Metal allerdings wird die Verwendung der Teufelsfigur zu einem wesentlichen Bestandteil des Genres selbst. Die Einsicht, dass der Teufel als traditionelles, kulturelles Phänomen religiösen Ursprungs in der bevorzugten Musikrichtung des Autors von Bedeutung ist, sind wesentliche Beweggründe für die Auswahl des Themas und das Entstehen dieser Arbeit.

Die Arbeit ordnet sich geografisch in den Großteil der vorhandenen Abhandlungen über Heavy Metal ein. Der Fokus liegt auf jenen Gebieten in Nordamerika und Europa, denen in der literarischen Überlieferung wesentliche Impulse auf die Entstehung und Entwicklung des musikalischen Genres und seiner stilistischen Ausprägungen zugeschrieben werden.³ Die

¹ „Härte“ kann sowohl soziologisch oder psychologisch (z.B. über das Umfeld, Verhalten, Emotionen), als auch musikalisch erklärt werden. Musikalische „Härte“ meint hier akustische Signaleigenschaften, welche zwar eine subjektive Kategorie darstellen, sich aber musikwissenschaftlich nachweisen lassen. In einer empirischen Studie werden folgende Kriterien zur Erklärung musikalischer „Härte“ eingesetzt: Geschwindigkeit (schnell/langsam), Frequenzbereich (hoch/tief), Lautstärke (zeitlich dichte Beschallung), perkussive Ereignisdichte sowie Gesangsstil. Siehe dazu: Isabella CZEDIK-EYSENBERG, Denis KNAUF, Christoph REUTER, Was macht Musik "hart"? Klangliche Merkmale zur genreübergreifenden Identifikation musikalischer Härte. In: Deutsche Arbeitsgemeinschaft für Akustik (Hg.), Fortschritte der Akustik. 43. Deutsche Jahrestagung für Akustik, 6.-9. März 2017 in Kiel, Kiel 2017, 186-189.

Online abrufbar unter:

https://www.researchgate.net/publication/316077831_Was_macht_Musik_hart_Klangliche_Merkmale_zu_r_genreübergreifenden_Identifikation_musikalischer_Harte/download [Aufruf: 19.11.2018].

² Nathan W. PINO, Music as Evil: Deviance and Metaculture in Classical Music. *Music in Arts and Action*, Vol 2, No. 1 (2009), 37-55, hier 51-53.

³ Diese Beschränkung ist in erster Linie pragmatisch (sprachlicher Zugang), besitzt aber indirekt auch einen chronologischen Aspekt.

geografische Eingrenzung macht zudem Sinn, da der Teufel und die Musik Heavy Metal eine ähnliche räumlich-kulturelle Ausbreitung aufweisen.

Der zeitliche Rahmen der Arbeit ist unmittelbar mit dem geografischen Untersuchungsgebiet verbunden. Der Beginn musikalischer Innovationen, welche in den USA und Großbritannien zur Herausbildung des Genres geführt haben, wird in die späten 1960er bzw. frühen 1970er Jahre gelegt. „Heavy Metal“ oder „Metal“ wird in dieser Arbeit als Oberbegriff für ein musikalisches Genre und Kultur verstanden, welches sich in der 2. Hälfte des 20. Jh. herausgebildet hat und durch Lautstärke, Powerakkorde (Gitarrengriff), prägnante Motive (Riffs), heulenden Gesang und virtuose Solos auszeichnet.⁴ Während in den 1980er Jahren Heavy Metal als Teil der populären Musik und als (Jugend-) Kultur etabliert ist und sich seitdem in einem Erneuerungsprozess befindet, erreichen diese Veränderungen in den 90er Jahren ihren Höhepunkt. Die Arbeit versucht, den Stellenwert und den Wandel der Teufelsbilder vom Aufkommen des Genres über die musikalische Ausdifferenzierung bis hin zur deutlichen Umwandlung des Teufels als kulturelles Symbol zu erfassen.

1.1. Der Teufel, Heavy Metal und Satanismus

Beim Hören der Musik, beim Lesen der Literatur über Heavy Metal oder beim Betrachten von medialen Darstellungen über Heavy Metal wird der Eindruck erweckt, dass der Teufel und die Musik des Heavy Metal sich gegenseitig bedingen, schlichtweg zusammengehören.⁵ Obwohl der Teufel nur einen Ausschnitt der Heavy Metal-Kultur darstellt, ist die Figur des Teufels in Erzählungen im und über das Genre so präsent, dass dieser häufig musikalisch und graphisch verarbeitet wird, als Argumentationsgrundlage für Wertungen über die Musik herangezogen wird oder zur Verknappung von ganzen Arbeiten über Heavy Metal im

⁴ Robert WALSER, Artikel „Heavy Metal“. In: Stanley TYRELL (Hg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, London-New York 2001, 301.

⁵ Ein gutes Beispiel ist die Parodie „This Is Spinal Tap“ von Rob Reiner aus dem Jahr 1984, wo in der Machart einer Dokumentation - das Leben einer fiktionalen Heavy Metal Band dargestellt wird und somit dem Genre ein früher „Spiegel“ vorgehalten wird. Dabei wird auch auf den intensiven Gebrauch der Teufelsfigur und das „böse Image“ im Heavy Metal eingegangen. Die Schauspieler erhielten nach den Dreharbeiten die fiktionale Band am Leben und nahmen sogar Musikalben auf, wodurch die „Authentizität“ der Darstellung zusätzlich gefördert wurde. Siehe: Rob Reiner, „This Is Spinal Tap“, USA 1984, 82min, Spinal Tap Productions; Höre: SPINAL TAP [USA], *Christmas with the Devil*, Enigma, E-1143, 1984.

Buchtitel aufscheint.⁶ An vielen Stellen wird dabei der Gebrauch der Teufelsfigur bereits mit Satanismus gleichgesetzt. Demzufolge sei Heavy Metal entweder Satanismus, oder führe zu Satanismus.⁷ Ähnlich formulierte es der Musikwissenschaftler und Dirigent Joe Stuessy bei Anhörungen vor dem U.S.-Kongress im Sept. 1985, wo es um die freiwillige Möglichkeit der Kennzeichnung von „expliziten Texten“ ging. Auf die Frage nach dem Wesen von Heavy Metal antwortet dieser:

Today's heavy metal music is categorically different from previous forms of popular music. It contains the element of hatred, a meanness of spirit. Its principal themes are, as you have already heard, extreme violence, extreme rebellion, substance abuse, sexual promiscuity and perversion and Satanism. I know personally of no form of popular music before which has had as one of its central elements the element of hatred.⁸

Diese Gleichsetzung von Teufel und Satanismus wird hier nicht geteilt. Der „Teufel“ wird hier verstanden als traditionelle, ursprünglich religiöse Entität im jüdisch-christlichen Katechismus, welche zur Personifikation, Repräsentation und als Metapher des Bösen herangezogen wird und von dem mehrere Synonyme (wie Satan, Luzifer) in Verwendung sind. Ein „Teufelsbild“ ist demnach jene narrative Vorstellung über den Teufel, welche über diskursive Praktiken visuell, schriftlich und auch musikalisch generiert wird. Der Satanismus-Begriff entstand dagegen erst in im 19. Jh. in Bezug auf Stimmungen, Gefühlswelt, Dichtung und Verhalten.⁹ Dieser wurde dann auf philosophische Überlegungen angewandt, in denen es

⁶ Das trifft sowohl auf wissenschaftliche, als auch auf religiös-apologetische Werke zu. Wird der Teufel im Zusammenhang mit Heavy Metal nicht im Titel festgehalten oder auf dem Buchcover abgebildet, so gibt es immerhin noch in fast jeder Abhandlung ein Kapitel über „Satanismus“ und dessen Auswirkungen auf die Musik. Auswahl: Ian CHRISTE, Höllen-Lärm. Die komplette, schonungslose, einzigartige Geschichte des Heavy Metal. Aus dem Englischen von Conny LÖSCH, Höfen 2013³. Jeff GODWIN, Dancing with Demons. The Music's Real Master, Chino (California) 1988. S. L. KLEIN, The Devil's Music. From Lydian Modes to Heavy Metal: Demonic Music in Western Culture and History, North Charleston (South Carolina) 2014. Manuel TRUMMER, Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik, Münster-New York-München-Berlin 2011.

⁷ Carl A. RASCHKE, Painted Black. From Drug Killings to Heavy Metal – The Alarming True Story of How Satanism is Terrorizing our Communities, New York 1990, 43.

⁸ Record Labeling: Hearing before the Committee on Commerce, Science, and Transportation United States Senate, Ninety-Ninth Congress, First Session on Contents of Music and the Lyrics of Records, September 19, 1985, Washington 1985, hier 117.

⁹ Der Begriff wurde zunächst angewandt auf Werke von Donatien-Alphonse-Françoise, dem Marquis de Sade (1740-1814) und später auf die Dichtung bei Charles Baudelaire (1821-1867). Robert Southey

um Lebenseinstellungen ging. Und erst im 20. Jh. wurde ein religiös-ideologischer Satanismus begründet, in dem die Selbstverwirklichung im Vordergrund steht. Der Satanismus-Begriff ist nicht einheitlich und kennt je nach Perspektive viele Nuancen.¹⁰

Mein Verständnis von Satanismus orientiert sich an jenem von Kurt Flasch, welcher davon sprach, dass mit Satanismus Verhältnisse gemeint sind, in denen Lebensformen und Konzepte, welche den Teufel in den Mittelpunkt stellen, überwiegen.¹¹ „Satanismus“ meint hier eine Weltanschauung, welche die Gesamtheit von kulturellen, politischen und sozialen Ideen, Werten und Denkmustern umfasst, welche Satan (dessen Synonyme) oder diesem zugeordnete Phänomene und Symbole in den Mittelpunkt stellen. Für diese Arbeit bedeutet dies, dass sich zwar ein einzelner Songtext als satanistisch bezeichnen lässt, jedoch nicht ohne seinen dazugehörigen Kontext der Ideologie des Satanismus zugeordnet werden kann. Heavy Metal ist größtenteils nicht satanistisch, verwendet aber satanistische Symbole.

Aus dem bisher Geschriebenen ergeben sich mehrere Feststellungen. Erstens, der Autor ist Teil seines Untersuchungsgegenstandes. Zweitens, der Teufel ist nur ein Ausschnitt der Heavy Metal-Kultur und nicht identisch mit der Weltanschauung des Satanismus. Und Drittens, die Musik ist zwar für die Interpretation musikalischer Texte entscheidend, musikalische Form selbst wird hier aber nur begrenzt behandelt. In den nun folgenden Abschnitten wird zunächst auf den Forschungsstand und die Auswahl der Quellen für diese Untersuchung eingegangen werden, ehe eine theoretische und methodische Fundierung der Arbeit erfolgt. Für eine bessere Einordnung des Teufels im Heavy Metal wird anschließend eine kurze Kulturgeschichte des Teufels in der Musik aufgezeigt. Im daran anschließenden Abschnitt erfolgt eine Beschreibung von Heavy Metal als Musik und Kultur sowie der

sprach 1821 im Vorwort zu seinem Werk „A Vision of Judgment“ zur Diffamierung von Dichtung u.a. von Lord Byron, von einer „Satanic school“. Robert SOUTHEY, A Vision of Judgment, London 1821, xx-xxi. Online abrufbar unter: <https://archive.org/details/visionofjudgemen00sout/page/n25> [Aufruf: 20.11.2018].

¹⁰ Das Ehepaar Haack unterscheidet zwischen einem historischen (Bibel), einem rituellen (Geheimbünde, Rituale), einem ambulanten (erlebnisorientiert), einem kulturellen (Kunst, darunter auch Heavy Metal) und einem Wahn-Satanismus. Dagegen unterscheidet Dyrendal in Bezug auf Populärkultur und Heavy Metal einen reaktiven, paradigmatisch konformen Satanismus und einen rationalen, esoterischen Satanismus. Siehe: Annette HAACK, Friedrich-Wilhelm HAACK, Jugendspiritismus und –satanismus: Begriffe, Informationen, Überlegungen, München 1989, hier 17-18. Asbjørn DYRENDAL, Devilish Consumption: Popular Culture in Satanic Socialization. *Numen*, Vol. 55, No. 1 (2008), 68-98.

¹¹ Kurt FLASCH, Der Teufel und seine Engel, Die neue Biographie, München 2015, 17.

Bedeutung des Teufels für das Genre, ehe im Hauptteil dieser Arbeit die Teufelsbilder im Heavy Metal und deren Veränderung durch Musik und Ideologie zwischen 1980 und 2000 anhand von Songtexten untersucht werden.

1.2. Stand der Forschung und Quellenauswahl

Die ersten Personen, welche sich der Musikrichtung des Heavy Metal annahmen, waren deren Kritiker. Noch vor der Musikwissenschaft nahm sich die Musikerziehung der Rockmusik an,¹² jedoch nur um diese als Negativbeispiel vorzuführen.¹³ Während Musikwissenschaftler Rock und insbesondere Heavy Metal aufgrund der Musik selbst als Untersuchungsgegenstand ablehnten, beschäftigten sich religiös-motivierte Personen mit dem Genre aufgrund der Thematisierung und „Verherrlichung“ Satans und den damit einhergehenden Gefahren für die Jugend und dem Verfall der Menschheit. Einer der ersten Kritiker, welcher Rockmusik als Medium Satans einstufte, war der Fernsehprediger und Pastor einer Freikirche, Bob Larson. Dieser veröffentlichte bereits seit den späten 1960er Jahren Werke, welche Rockmusik mit dem Teufel in Verbindung brachten.¹⁴ Im Werk von Jacob Aranza offenbart sich der Teufel aufgrund von subtil versteckten Botschaften, welche über das rückwärts Abspielen von Musik zum Vorschein kommen.¹⁵ Daneben versuchten Kritiker wie John Rockwell, Jeff Godwin und Ulrich Bäumer,¹⁶ die zerstörerischen Verbindungen zwischen Rockmusik, Okkultismus und Kapitalismus aufzudecken. Auch in den 1990er Jahren blieb der Zusammenhang von Jugend, Teufel und Musik Gegenstand von

¹² Heavy Metal ist aus der Rockmusik hervorgegangen und wird hier als musikalischer Oberbegriff verstanden. Siehe Kapitel zur Heavy Metal Musik und Kultur weiter unten.

¹³ Tibor KNEIF, Sachlexikon Rockmusik: Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte, Hamburg 1978², 155-156.

¹⁴ Bob LARSON, Rock & roll: the devil's diversion, McCook (Nebraska) 1967; Bob LARSON, Geht unsere Jugend zum Teufel? Hg. von Jsolde STEIGELMANN, übersetzt von Dagmar FECHT, Neuhausen- Stuttgart 1990.

¹⁵ Jacob ARANZA, Backward Masking Unmasked. Backward Satanic Messages of Rock and Roll Exposed, Shreveport (Louisiana) 1983².

¹⁶ Das Werk von John Rockwell wurde zuerst 1983 veröffentlicht. Bei Ulrich Bäumer wurde der Untertitel der ersten Ausgabe von 1984 „Hardrock: Daten, Fakten, Hintergründe“ umgeändert zu „Rockszenen und Okkultismus: Daten - Fakten - Hintergründe“. Siehe: John ROCKWELL, Trommelfeuer: Rocktexte und ihre Wirkungen, Asslar 1993⁹; Ulrich BÄUMER, Wir wollen nur deine Seele, Bielefeld 1991⁸; Jeff GODWIN, Devil's Disciples: The Truth About Rock Music, Chino (California) 1986.

theologisch geprägten Auseinandersetzungen mit Heavy Metal und Rockmusik.¹⁷ In den frühen medialen Darstellungen über Heavy Metal dominieren Vorstellungen, wie sie durch „Gegner“ der Musik vorgegeben wurden. So wurde der Dokumentarfilm von Penelope Spheeris über die Heavy Metal Szene in Los Angeles zwischen 1986-1988 passenderweise als „The Decline of Western Civilization Part II: The Metal Years“¹⁸ betitelt. Das Konzept vom idiotischen Heavy Metal Musiker und Fan und das Absprechen jeglicher musikalischer Qualität wirkte noch bis in die 1990er Jahre nach. Heavy Metal wurde als kulturwissenschaftliches Phänomen lange Zeit ignoriert und nicht ernst genommen.¹⁹

Erst im Nachhinein fand Heavy Metal als ergebnisoffenes Untersuchungsobjekt Eingang in die wissenschaftliche Forschung. Zu den Pionieren dieser frühen Aufarbeitung zählen neben den Musikjournalisten Siegfried Schmidt-Joos, Barry Graves und Jas Obrecht auch der Musikwissenschaftler Tibor Kneif.²⁰ Ganze Studien zur Musik des Heavy Metal wurden allerdings erst ab den 1990ern veröffentlicht, jedoch nicht von Historikern, sondern von Soziologen, Musikwissenschaftlern und innerhalb der Cultural Studies. So zählen die Arbeiten von Deena Weinstein, Robert Walser und Bettina Roccor²¹ über Heavy Metal sowie dessen Kulturercheinungen zur grundlegenden Literatur über das Genre. Weitere Werke über Heavy Metal bauen meist auf diesen Studien auf, fokussieren sich jedoch weiterhin auf das

¹⁷ Siehe dazu: Christa ZÖLLER, Satanismus in der Rockmusik – ein Trivialmythos. *Diakonia. Internationale Zeitschrift für die Praxis der Kirche*, Jg. 21, Heft 5 (1990), 335-341. Ebenfalls: Harald WIESENDANGER, In Teufels Küche. Jugendokkultismus: Gründe, Folgen, Hilfen. Frankfurt/Main 1995.

¹⁸ Der erste Teil behandelte die Punk-Szene. Penelope Spheeris, “The Decline of Western Civilization Part II, The Metal Years”, USA 1988, 93min, New Line Cinema.

¹⁹ Michelle Phillipov zufolge deshalb, weil Forscher populäre Musik meistens nach politischen Aspekten untersuchen und nicht die Freuden des Zuhörens als Ausgangspunkt nehmen. Da Heavy Metal weitgehend unpolitisch ist, wurden der Musik auch soziale Kräfte zur Veränderung abgesprochen. Siehe: Michelle PHILLIPOV, *Death Metal and Music Criticism: Analysis on the Limits*, Lanham (Maryland) 2012, hier xi und 135.

²⁰ Siegfried SCHMIDT-JOOS, Barry GRAVES, *Rock-Lexikon*, Hamburg 1973; Tibor KNEIF (Hg.), *Rock in den 70ern: Jazzrock, Hardrock, Folkrock und New Wave*, Hamburg 1980; Jas OBRECHT (Hg.), *Masters of Heavy Metal*, New York 1984.

²¹ Deena WEINSTEIN, *Heavy Metal. A Cultural Sociology*, New York 1991; Robert WALSER, *Running With The Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover (Nevada) 1993; Bettina ROCCOR, *Heavy Metal: Kunst, Kommerz, Ketzerei*, Regensburg 1996.

Soziale und Kulturelle und weniger auf die Musik selbst.²² Seit Beginn der 2000er Jahre werden auch vermehrt Diplom- und Abschlussarbeiten zur Heavy Metal Musik vergeben, welche auf einzelne Aspekte der Musik eingehen.²³ Wesentliche Impulse erhielt die Forschung über Heavy Metal und seine Spielarten durch die Institutionalisierung der „Metal Studies“. In regelmäßigen Abständen finden nun interdisziplinäre Konferenzen statt und die Tagungsergebnisse werden in Sammelbänden veröffentlicht.²⁴ Während Heavy Metal verstärkt Beachtung findet, ist das Thema „Teufel im Heavy Metal“, abgesehen von allgemeinen Feststellungen und der Spielart Black Metal, noch wenig bearbeitet worden.²⁵

Die Auswahl der Quellen für diese Arbeit orientiert sich an der Fragestellung: Wie verändert sich das Teufelsbild im Heavy Metal zwischen 1980-2000 auf literarischer und musikalischer Ebene? Neben der Musik selbst bilden Songtexte den Quellenkorpus. Formal sollte es sich dabei um aufgezeichnete Musik handeln, welche dem musikalischen Genre Heavy Metal zugeordnet werden kann und den Teufel als Gegenstand hat. Der Vorteil einer Untersuchung von Teufelsbildern anhand von Songtexten ist deren digitale Verfügbarkeit. Ein Besuch im Archiv oder gar der physische Ankauf der Musik, ist dank Streaming-Plattformen, nicht nötig. Ein Nachteil ist, dass Songtexte zum Hören der Musik nicht unbedingt notwendig sind und lediglich ein verschriftlichtes Hilfsmittel darstellen.²⁶ Auch ist die mediale Übertragung einer musikalischen Erfahrung in eine außermusikalische Beschreibung mit einem Substanzverlust verbunden. Während über die Relevanz der hier ausgesuchten Quellen weiter unten geschrieben wird, soll hier die qualitative Auswahl der Quellen begründet werden, welche nach intersubjektiven Kriterien erfolgte.

²² Eine musikwissenschaftliche Ausnahme: Dietmar ELFLEIN, *Schwermetallanalyse. Die musikalische Sprache des Heavy Metal*, Bielefeld 2010.

²³ Dina WEINDL, *Musik und Aggression untersucht anhand des Musikgenres „Heavy Metal“*. Unpubl. Diplomarbeit an der Universität Wien, Wien 2003; Ursula WEIERMANN, *Heavy Metal: Entstehung und Entwicklung*. Unpubl. Diplomarbeit an der Universität Wien, Wien 2006.

²⁴ Siehe unter anderem: Niall W. SCOTT, Imke VON HELDEN (Hg.), *The Metal Void: First Gatherings*, Oxford 2010; Rolf F. NOHR, Herbert SCHWAAB (Hg.), *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*, Münster 2011; Jeremy WALLACH, Haris M. BERGER et al. (Hg.), *Metal Rules The Globe. Heavy Metal Music Around The World*, Durham-London 2011.

²⁵ Abgesehen von Literatur der Gegner der Musik ist als wichtige Vorarbeit hier Manuel Trummer zu nennen. Manuel TRUMMER, *Zerstörer, Trickser, Aufklärer. Die Traditionsfigur Teufel im Heavy Metal zwischen Action, Distinktion und neuer Spiritualität*. In: Rolf F. NOHR, Herbert SCHWAAB (Hg.), *Metal Matters*, 431-443.

²⁶ Lars ECKSTEIN, *Reading Song Lyrics*, Amsterdam-New York 2010, 89.

Die Auswahl der Bands (15 Stück) erfolgte größtenteils nach diskursiven Kriterien wie der Zuschreibung von stilprägendem Einfluss oder nach dem individuellen Geschmack des Autors.²⁷ Dabei sollten sowohl jene Alben berücksichtigt werden, in denen der Teufel entweder nur vereinzelt in einem Lied thematisiert wird (z.B. IRON MAIDEN), im Rahmen eines Konzeptalbums (z.B. POSSESSED) auftritt oder speziell mit einem ganzen musikalischen Stil (z.B. ROOT) verbunden wird. Folgende Bands und Lieder wurden für die Untersuchung ausgewählt:

- "Black Sabbath", auf: BLACK SABBATH [GBR], *Black Sabbath*, Vertigo, VO 6, 1970.
- "In League With Satan", auf: VENOM [GBR], *Welcome to Hell*, Neat Records, NEAT 1002, 1981.
- "The Number of the Beast", auf: IRON MAIDEN [GBR], *The Number Of The Beast*, EMI, EMC 3400, 1982.
- "The Antichrist", auf: SLAYER [USA], *Show No Mercy*, Metal Blade Records, MBR 1013, 1983.
- "Satan's Fall", auf: MERCYFUL FATE [DNK], *Melissa*, Roadrunner Records, RR 9898, 1983.
- "In Conspiracy With Satan", auf: BATHORY [SWE], *Bathory*, Black Mark Production, BMLP 666-1, 1984.
- "Cloven Hoof", auf: CLOVEN HOOF [GBR], *Cloven Hoof*, Neat Records, NEAT 1013, 1984.
- "Lucifer", auf: MESSIAH [USA], *Final Warning*, IHM, IHM L73537, 1984.
- "Holy Hell", auf: POSSESSED [USA], *Seven Churches*, Combat Records, MX 8024, 1985.
- "Antichrist", auf: SEPULTURA [BRA], *Bestial Devastation*, Cogumelo Records, COG001, 1985.
- "Metal from Hell", auf: SATAN'S HOST [USA], *Metal from Hell*, Web Records, WEB 001, 1986.
- "Lucifer", auf: ROOT [CZE], *Hell Symphony*, Zeras, ZS 0005-1 311, 1991.
- "Channelling the Power of Souls into a New God", auf: BURZUM [NOR], *Burzum*, Deathlike Silence Productions, ANTI MOSH 002, 1991.
- "De Mysteriis Dom Sathanas", auf: MAYHEM [NOR], *De Mysteriis Dom Sathanas*, Deathlike Silence Productions, Anti-Mosh 006, 1994.
- "Bigger than the Devil", auf: STORMTROOPERS OF DEATH (S.O.D) [USA], *Bigger Than The Devil*, Nuclear Blast, NB 383-1, 1999.

Die Band BLACK SABBATH gilt als Begründer des Genres und war maßgeblich an der Schaffung eines okkulten Images und der Öffnung gegenüber Fantasy und Science Fiction in der Musik beteiligt. VENOM gelten als Vorreiter für Stile wie Black und Death Metal. IRON MAIDEN sind durchgehend einflussreiche Vertreter des „New Wave of British Heavy Metal“ (NWoBHM), welche dem Genre seinen Namen gab. SLAYER wurden als einer der bekanntesten Vertreter des Thrash bzw. Death Metal ausgewählt. MERCYFUL FATE wurde

²⁷ Chronologisch vorgehend wurden dabei jene Alben berücksichtigt, wodurch eine Band zum stilprägenden Faktor wurde oder aufgrund von subjektiver Zuschreibung Besonderheiten bei den Teufelsbildern vermittelt werden.

ausgewählt, weil deren Sänger als einer der wenigen sich offen zur Ideologie des Satanismus nach LaVey bekennt. BATHORY sind zweifache Pioniere im Metal, einerseits für Black Metal (und dessen Intensivierung des Teufelsgebrauchs), als auch des Pagan/Viking Metal (und in weiterer Folge der Abkehr vom Teufel und der Hinwendung zu nordischen Mythen und Sagen). CLOVEN HOOF wurde ausgewählt, weil diese eine Mischung aus „klassischem“ Heavy Metal und Power Metal spielen. MESSIAH wurde als ein Vertreter des Christian Heavy Metal ausgewählt. POSSESSED gelten als Mitbegründer des Death Metal Stils. SEPULTURA aus Brasilien wurden ausgewählt, um einen kurzen Exkurs in die globale Dimension der Verwendung der Teufelsbilder im Heavy Metal zu ermöglichen. SATAN'S HOST wurde ausgewählt, weil die Band Heavy Metal als Schöpfung der Hölle darstellt. ROOT wird als Beispiel für einen „epischen“ Black Metal-Stil angeführt. BURZUM und MAYHEM sind Vertreter eines Black Metal Stils der 90er Jahre, welche die Ideologie des Satanismus „lebendig“ gestalteten und schlussendlich durch außermusikalische Handlungen zur Abkehr vom Teufel in der Musik beitrugen. Abschließend werden STORMTROOPERS OF DEATH als Vertreter einer musikalischen Vermischung von Stilen im Metal ausgewählt, welcher den Übergang ins neue Jahrtausend markiert.

Die ausgewählten Lieder entstammen aus verschiedenen Zeiten und können unterschiedlichen musikalischen Stilen innerhalb der Heavy Metal-Kultur zugeordnet werden. Die Lieder sind zwar alle auf Platten und Alben veröffentlicht worden, um gehört und verkauft zu werden, jedoch nie gemeinsam auf einem Tonträger erschienen. Zudem wirken neben den Musikern selbst, Produzenten, Tontechniker und die technischen Voraussetzungen im Tonstudio, beim Konzert oder zu Hause auf das Klangerlebnis ein. Der Teufel verbindet und trennt die Auswahl der Quellen gleichermaßen. Das Ziel der stichprobenartigen Quellenauswahl war es, in einer gewissen musikalischen Bandbreite, gemeinsame und unterschiedliche Teufelsbilder im Heavy Metal zu erfassen.

2. Theorien und Methodik

In diesem Abschnitt soll auf die angewendeten Theorien und Methodik der Arbeit eingegangen werden. Im ersten Teil wird der methodische Zugang der Arbeit dargelegt, während im zweiten Teil eine theoretische Fundierung der Arbeit hinsichtlich Sprachanalyse, Semiotik, Diskurs sowie von Musik als Medium erfolgt. Im letzten Teil wird Heavy Metal im Rahmen der Cultural Studies und Populärkultur eingeordnet.

2.1. Qualitative Textanalyse und Analysekategorien

Die Erforschung populärer Musik erfolgte bisher über drei verschiedene Zugänge: über den musikalischen Text, den soziokulturellen Kontext oder über empirische Studien.²⁸ Auch in dieser Arbeit erfolgt der Zugang zu den Teufelsbildern im Heavy Metal aus einer Verbindung von musikalischem „Text“ und soziokulturellem Kontext. In dieser Arbeit wird auf die Methode einer qualitativen, hermeneutischen Textanalyse (Close Reading) von Songtexten zurückgegriffen. Wird die Textanalyse als Untersuchung von Kommunikation und somit auch von Symbolen verstanden,²⁹ so geht es in dieser Arbeit um eine subjektive Untersuchung von „medialen Bedeutungsangeboten“³⁰.

Philipp Mayring, dessen Ansätze aus Bereichen der Sozialwissenschaften, Pädagogik und Psychologie heraus entstanden sind, beschrieb die qualitative „Inhaltsanalyse“ als eine systematische (d.h. über theorie- und regelgeleitetes Textverstehen) Untersuchung einer auf eine Art und Weise fixierten Kommunikation.³¹ Über die Auswahl an Kategorien werden die eigenen Vorannahmen und das Erkenntnisinteresse systematisiert und somit die Ergebnisse intersubjektiv nachvollziehbar gemacht, obwohl sie weiterhin nur eine subjektive Wirklichkeit darstellen.³²

Dabei stellt die kategoriengeleitete Textanalyse keine fertige Technik dar, sondern mehr ein methodisches Werkzeug, welches sich am Untersuchungsmaterial orientiert. Die Kategorienbildung kann dabei induktiv (aus dem Material selbst) oder deduktiv (an das Material angewandt) erfolgen und beeinflusst je nach Erstellung den Ablauf und das Ziel der Analyse.³³ Von zentraler Bedeutung sind dabei nach Mayring die Festlegung eines Ablaufmodells, die Formulierung von Analyseeinheiten, die Anwendung von Kategorien und

²⁸ Jan HEMMING; Methoden der Erforschung populärer Musik, Wiesbaden 2006, 14.

²⁹ Philipp MAYRING, Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken, 11., aktualisierte und überarbeitete Auflage, Weinheim-Basel 2010, 12. Online abrufbar unter: <https://content-select-com.uaccess.univie.ac.at/de/portal/media/view/519cc17d-6158-4e6c-9944-253d5dbbeaba> [Aufruf: 25.11.2018].

³⁰ Martin TSCHIGGERL, Thomas WALACH, Stefan ZAHLMANN, Geschichtstheorie, Wiesbaden 2018, hier 99.

³¹ MAYRING, Qualitative Inhaltsanalyse, 12 und 63.

³² TSCHIGGERL, WALACH, ZAHLMANN, Geschichtstheorie, 103.

³³ Stefan MEIER, Qualitative Inhaltsanalyse. In: Netzwerk Bildphilosophie (Hg.), Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft, Köln 2014, 356-366, hier 360.

die Überprüfbarkeit der Ergebnisse.³⁴ Der Vorteil einer systematischen Textanalyse ist, dass die Komplexität des Quellenmaterials auf zentrale Muster reduziert werden kann, neben einer Interpretation auch der Entstehungskontext berücksichtigt wird und, dass die Interpretation nicht festgeschrieben ist.³⁵ Allerdings ist bei der Textanalyse eine Trennung zwischen Inhalt und Bedeutung des untersuchten Textes nicht möglich. Auch beziehen sich die Ergebnisse stets auf jene Person, welche die Untersuchung durchführt.³⁶

Während, dem Ablaufmodell von Mayring folgend, die Entwicklung einer Fragestellung (Wandel der Teufelsbilder), die Bestimmung des Untersuchungsmaterials (Musik, Songtexte), die Einordnung in ein „Kommunikationsmodell“ (bewusst aufgenommene und veröffentlichte Musik) sowie die Festlegung der Analyseeinheit (Teufel, diesem unterstellte Phänomene, Symbole und Umfeld) aus literarischen Gründen bereits oben erfolgte, und die eigentliche Analyse weiter unten erfolgt, sollen hier zunächst die deduktiven Kategorien der Untersuchung definiert werden. Für diese Arbeit zentral sind die narrativen Vorstellungen vom Teufel und das Verständnis vom Bösen im Heavy Metal. Die Kategorienbildung wurde einerseits begleitet von Fragen nach der Repräsentation vom Teufel und seinen Symbolen, was das Böse überhaupt sei und wo es wirkt. Andererseits orientierte sich die Auswahl der Kategorien stark an den diskursiven Zuschreibungen von Satanismus im Heavy Metal, welcher jedoch nicht isoliert erscheint, sondern stets gemeinsam mit Drogenkonsum, Kriminalität, Subversion und Sexualität genannt wird. Folgende Kategorien sollen zur Systematisierung der Untersuchung beitragen und interpretatorisch an den Quellenkorpus angewandt werden:

- Selbstverwirklichung
- Verständnis vom Bösen
- Wirkung des Bösen
- Orte des Bösen
- Spiritualität
- Werte
- Symbolik des Bösen
- Ästhetik

³⁴ MAYRING, Qualitative Inhaltsanalyse, 29.

³⁵ MEIER, Qualitative Inhaltsanalyse, 358; Auch: TSCHIGGERL, WALACH, ZAHLMANN, Geschichtstheorie, 106.

³⁶ TSCHIGGERL, WALACH, ZAHLMANN, Geschichtstheorie, 102.

Die Kategorie „Selbstverwirklichung“ umfasst das Verständnis von Freiheit und dem Verhältnis zu gesellschaftlichen Normen genauso wie alle ideellen Aspekte des Handelns und beinhaltet Aufforderungen, Beschreibungen oder Darstellungen von Rebellion und Perversion. Die Kategorie „Verständnis vom Bösen“ fragt nach Namen, Formen und der metaphysischen Beschaffenheit (Zuschreibung von Kraft, Energie, Macht), in dem sich das Böse manifestiert. Die Kategorie „Wirkung des Bösen“ fragt nach dem Auftreten des Bösen, Ereignissen, Symptomen und Zuständen, welche dem Bösen zugeschrieben werden oder mit diesem in Verbindung gebracht werden und dessen Auswirkungen. Dazu gehören auch Beschreibungen und das Verhältnis zu Gewalt, Vernichtung und Tod.

Unmittelbar mit der Kategorie „Wirkung des Bösen“ ist die Kategorie „Orte des Bösen“ verbunden, welche nach den Räumen und Zeitpunkten fragt, in denen sich die Wirkung des Bösen entfalten kann (Erde, Hölle, Realität vs. Traum-Dualität). Die Kategorie „Spiritualität“ nimmt Bezug auf religiöse Anbetungen, okkulte und rituelle Handlungen und Praktiken oder Handlungsanweisungen, welche entweder dem Teufel gelten oder über diesen funktionieren (Schwarze Messe, Teufelspakt). Unter der Kategorie „Werte“ werden ideologische Äußerungen in Bezug zur Ethik und Weltsicht verstanden, welche besonders stark mit Satanismus in Verbindung gebracht werden, wie Anthropozentrismus und Narzissmus und diesen diametral entgegengesetzt der Nihilismus oder die Misanthropie. Die Kategorie „Symbolik des Bösen“ untersucht visuelle oder verschriftliche Repräsentationen des Bösen wie das umgedrehte Kreuz, das Pentagramm-Zeichen oder die Zahl 666. In einem Naheverhältnis zur symbolischen Repräsentation steht die Kategorie „Ästhetik“, welche nicht nur Visualisierungen und Beschreibungen vom Körper des Teufels umfasst, sondern auch dessen Darstellungen in seinem Wirkungsbereich (z.B. Hölle, Nacht) beinhaltet. Sowohl die Songtexte, als auch die Musik selbst werden in dieser Arbeit als Erzählung verstanden, welche diskursiven Bedingungen unterliegen und dessen Interpretation und Bedeutung vom Subjekt abhängt.³⁷

2.2. Songanalyse im Heavy Metal

Heavy Metal Musik zu analysieren heißt, die affektive und dynamische Wirkung der Musik mit Werten der Kultur zu verbinden.³⁸ Einen Song zu analysieren heißt, diesen zu

³⁷ Thomas WALACH, Audiovisuelle Quellen. Theorien, Funktionen, Perspektiven. Unpubl. Masterarbeit an der Universität Wien, Wien 2015, 44.

³⁸ Daniel BELGRAD, The Gnostic heritage of Heavy Metal. *Culture and Religion*, Vol. 17, Nr. 3 (2016), 279-294, hier 288.

interpretieren und eine Bedeutung zuzuweisen.³⁹ Das geht nicht ohne die Klangquelle und den Kontext. Deena Weinstein fasste bereits 1991 die Inhalte von Songtexten im Heavy Metal als „Chaos und kosmisches Böses“⁴⁰ zusammen. Gleichzeitig hielt sie fest, dass, egal wie der Wortlaut der Songtexte auch sei, die Interpretation stets in einem größeren Kontext von musikalischen, visuellen und verbalen Bedeutungsträgern stattfindet.⁴¹ Nach Lars Eckstein hängt die Bedeutung und Wirkung der Songtexte unter anderem von performativen Kontexten (Stimme, Musik), musikalischem Stil, sozialer Eingebundenheit und dem kulturellen Wert ab:

The interpretation of lyrics thus involves much more than their verbal content – it involves the iterability as well as the mediality of language, it involves questions of style and musical context, of social embeddedness and cultural value, and it demands an understanding of the reciprocal relationship between (embodied) verbal input and performance ideology.⁴²

Während die Musik für die Heavy Metal-Kultur essentiell ist - sind es die mit der Musik verbundenen Songtexte auch? Diese Frage wird kontrovers beantwortet. Es gibt Autoren, Musiker und Fans,⁴³ welche die Rolle der Texte in den Liedern verneinen oder minimalisieren und es gibt genauso Personen, welche auf die Bedeutung der Texte hinweisen und deren Rolle für die Kultur betonen. Die Texte sind, wie die Musik selbst, zunächst wertneutral. Erst durch eine kulturell bedingte Interpretation erlangen diese eine Bedeutung.⁴⁴ Die Zuweisung von Bedeutung erfolgt durch den Akt des Zuhörens. Die Bedeutungszuweisung ist wiederum vom

³⁹ Allan F. MOORE, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham-Burlington (Vermont) 2012, 5.

⁴⁰ WEINSTEIN, *Heavy Metal*, 33: „Themes of mayhem and cosmic evil are prevalent.“

⁴¹ Ebd., *Heavy Metal*, 34.

⁴² ECKSTEIN, *Reading Song Lyrics*, 38.

⁴³ Tibor Kneif schrieb über die Texte in der Rockmusik, dass diese eine „Aneinanderreihung von inhaltlich belanglosen Worten“ seien und die „Mitteilung selbst kraftlos, unpoetisch und im hohen Maße uninteressant“ sei. Dazu: KNEIF: *Sachlexikon Rockmusik*, 246. Die Soziologin Deena Weinstein sprach den Texten lediglich eine symbolische Bedeutung gegenüber dem Klangerlebnis zu. WEINSTEIN, *Heavy Metal*, 122. Ähnlich Susanne Sackl, wonach die Gesangstechnik die Texte unverständlich mache. Siehe: Susanne SACKL, „Tönernde Bilder“ – Videoclips und das Zueinander von Musik und Bild im Heavy Metal. In: Lukas CHRISTENSEN, Monika FINK (Hg.), *Wie Bilder klingen. Tagungsband zum Symposium Musik nach Bildern* (Innsbruck, 16.-18. April 2010), Wien u.a. 2010, 261-276, hier 262. In den Diskursen über Heavy Metal wird vor allem auf Seiten der Kritiker den Texten und deren Botschaften größere Bedeutung zugestanden und auch überwiegend damit argumentiert, besonders nach Selbstmorden oder Morden von und durch Heavy Metal Fans.

⁴⁴ Der Musiker Bob Dylan bekam 2016 den Literaturnobelpreis für die Art und Weise der „poetischen Neuschöpfungen“ seiner Songtexte, obwohl diese ohne Musik nicht denkbar sind.

musikalischen Stil und der Eingebundenheit von Sprache in speziellen Situationen der Aufführung abhängig.⁴⁵ Bedeutung entsteht nicht nur durch die Art und Weise wie gesungen wird, sondern auch durch das was gesungen wird und wie die Musik mit anderer Musik in Beziehung gesetzt wird.⁴⁶

Die Musik selbst kann auch ohne Texte auskommen. Das Spiel der Interumente, die Songtexte sowie die dazugehörige Stimme sind demnach nicht identisch, werden aber in dieser Arbeit als sich ergänzend betrachtet.⁴⁷ Die Texte haben jedoch das Potenzial, gemeinsam mit der Musik, identitäts- und sinnstiftende Wirkungen zu entfalten.⁴⁸ Die (Song-) Texte werden wie die Musik selbst in dieser Arbeit als kulturelle Ausdrucksmedien verstanden, dessen Bedeutung im Gebrauch liegt.⁴⁹ Das Bedeutungsangebot von Songtexten und der Musik ist als Momentaufnahme zu verstehen, welche von vorhandenen semiotischen Ressourcen abhängt.⁵⁰ Dieses Bedeutungsangebot soll in Hinblick auf die Teufelsbilder im Heavy Metal im Hauptteil beschrieben, erklärt und eingeordnet werden.

2.3. Theoretische Überlegungen

In dieser Arbeit geht es um Teufelsbilder in der Musikrichtung Heavy Metal, welche sich zusammensetzen aus sprachlichen Mustern (Narrativen) und semantischen Ressourcen. In diesem Teil soll daher auf theoretische Überlegungen zu Diskurs, Sprache und Semiotik eingegangen werden. Der Diskursbegriff wird nicht einheitlich verwendet, meint aber meistens eine „Untersuchung vom Sprach- und Zeichengebrauch“⁵¹ innerhalb einer Gesellschaft. Der Diskurstheorie folgend, konstituiert und ordnet erst die Sprache (über Medien) die Bedeutungen.⁵² Mediale Texte werden im Gegenzug als Produkte und

⁴⁵ MOORE, Song Means, 13, 163 und ECKSTEIN, Reading Song Lyrics, 67.

⁴⁶ MOORE, Song Means, 189 und 260.

⁴⁷ Markus Dröscher schreibt, dass die Musik und die Texte gleichzeitig wirken. Siehe: Markus DRÖSCHER, Heavy Metal: (Selbst)darstellung einer Subkultur. Unpubl. Masterarbeit an der Universität Wien, Wien 2012, 53.

⁴⁸ Elke NOLTEERNSTING, Heavy Metal. Die Suche nach der Bestie, Berlin 2002, 68.

⁴⁹ TSCHIGGERL, WALACH, ZAHLMANN, Geschichtstheorie, 81.

⁵⁰ Theo van LEEUWEN, Speech, Music, Sound, Hong Kong 1999, hier 194.

⁵¹ Achim LANDWEHR, Historische Diskursanalyse, Frankfurt/Main-New York 2009², 15.

⁵² Rolf F. NOHR, Die Aushandlung ‚zeitweilig gültiger Wahrheiten‘. Die kritische Diskursanalyse als Methode am Beispiel des Computerspiels. In: Marcus S. KLEINER, Michael RAPPE (Hg.), Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele, Berlin 2012, 417-447, hier 420.

Ausführungen von kultureller Rhetorik verstanden, sie sind eine soziale Praxis.⁵³ Diskurse sind soziale Konstruktionen und nicht ohne die Subjekte dahinter denkbar.⁵⁴

Dabei umfasst der Diskurs den Diskurs selbst, genauso wie seine Inhalte und Gegenstände, welche diesen erst definieren.⁵⁵ Die Formierung von Diskursen ist dabei nicht ausschließlich auf Sprache beschränkt, sondern umfasst die Gesamtheit menschlicher Aktivität zum Thema.⁵⁶ Diskurse verständigen sich somit im verbalen, schriftlichen und visuellen Austausch zwischen Institutionen, sozialen und kulturellen Praktiken und individuellen Subjekten über den Wahrheitsbegriff. Was Heavy Metal eigentlich ausmacht und was nicht, wird diskursiv und erzählerisch erschlossen. Heavy Metal selbst ist demnach ein Diskurs. Für diese Arbeit bedeutet es, dass Teufelsbilder im Heavy Metal über diskursive Praktiken literarisch, visuell und musikalisch geschaffen werden.

Bei der Annahme, dass Bedeutungen und Wirklichkeiten einer Zeit erst über Prozesse der Kommunikation und den sozial bedingten Gebrauch von Sprache entstehen, wird Sprache, ihre mediale Vermittlung und soziale Funktion zu einem Analyseinstrument.⁵⁷ In der Sprache werden sprachliche Muster zur Darstellung fiktionaler oder realer Ereignisse verwendet, welche auch als Narrative oder Redefiguren bezeichnet werden. Die Form des Erzählens stiftet dabei die Sinnzusammenhänge. Wissen und Bedeutungen organisieren sich innerhalb einer Mediengesellschaft diskursiv in der Form von Narrativen, welche nicht auf eine bestimmte Ebene der Kommunikation beschränkt sein müssen.⁵⁸ Das Narrativ schafft die Bedeutung über die Sprache, muss jedoch als solches auch erkannt werden. Erst durch den Gebrauch von Narrativen erkennt sich das Subjekt selbst und erzeugt gleichzeitig seine „(historische) Wirklichkeit“.⁵⁹

⁵³ Gregory Vance SMITH, *Rhetorics of Fear, Deployment of Identity, and Metal Music Cultures*. Unpubl. Dissertation at the University of South Florida, Tampa (Florida) 2009, 30.

⁵⁴ TSCHIGGERL, WALACH, ZAHLMANN, *Geschichtstheorie*, 122.

⁵⁵ Hayden WHITE, *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Einführung von Reinhart KOSELLECK, aus dem Amerikanischen von Brigitte BRINKMANN-SIEPMANN und Thomas SIEPMANN, Stuttgart 1986, 12.

⁵⁶ Michel Foucault sprach von „Dispositiv“. LANDWEHR, *Historische Diskursanalyse*, 77.

⁵⁷ Stuart HALL, *Cultural studies and the Centre: some problematics and problems*. In: Ebd., Dorothy HOBSON, Andrew LOWE and Paul WILLIS (Hg.), *Culture, Media, Language, Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*, London-New York 1996³, 15-47, hier 30.

⁵⁸ NOHR, *Die Aushandlung ‚zeitweilig gültiger Wahrheiten‘*, 425.

⁵⁹ TSCHIGGERL, WALACH, ZAHLMANN, *Geschichtstheorie*, 139.

2.3.1. Musik als Medium

Musik wird hier zunächst als ein System von Tönen verstanden, welches grundsätzlich ein räumlich und zeitlich beschränktes Klangerlebnis darstellt und im Moment seiner Aufnahme durch den Menschen organisiert wird. Musik ist aber nicht nur eine Sinneswahrnehmung, sondern vor allem ein immaterielles Medium. Es bewegt sich zwischen dem gesprochenem Wort und dem schriftlichen Text, benötigt mediale Klangkörper, um als solche wahrgenommen zu werden und kann nur über andere Medien aufgenommen und gespeichert werden.⁶⁰ Musik steht nicht nur in einem Abhängigkeitsverhältnis zur Technik, sondern auch in einem Wechselverhältnis zu nicht-auditiven Medien, welche Musik thematisieren und eigene „Darstellungs- und Vermittlungsformen von Musik“⁶¹ entwickelt haben.

Da Klang stets mit seiner Klangquelle und dessen Kontext verbunden ist, besitzt Musik auch eine symbolische Qualität.⁶² Ein Ansatz, die Semiotik auf die Musik umzusetzen, ist jener von Nelson Goodman, wonach Musik als Sprache, die Sprache jedoch als Symbolsystem verstanden werden kann.⁶³ Ein Symbolsystem umfasst demnach nicht nur seine Symbole, sondern auch deren Interpretationen und Ableitungen und korreliert mit dem Raum, auf den die Symbole Bezug nehmen. Nach Goodman stellen die Symbole die „Medien der Kommunikation“ dar.⁶⁴ Theoretische Ansätze, welche die Bedeutung des Klanges berücksichtigen und gleichzeitig mit der sozialen und symbolischen Dimension der Musik in Verbindung setzen sind jene von Richard Middleton und John Shepherd.

Nach Richard Middleton ist Musik eine artikulatorische Kulturpraxis mit einer relativen Autonomie, welche schlussendlich das Ergebnis von Verhandlungen, Beharren und Veränderungen darstellt. Im Prozess der Artikulation zeigen sich die Verbindungen zwischen musikalischen Medien, der Struktur der Gesellschaft, dem ideologischen Kulturverständnis,

⁶⁰ Nach Peter Wicke wirkt sich die Wahl des Tonträgers entscheidend auf die Klangbildung und –wirkung aus und die damit verbundene Spieldauer und die „Verortung im sozial-kulturellen Bereich.“ Siehe: Peter WICKE, Der Tonträger als Medium der Musik. In: SCHRAMM (Hg.), Handbuch Musik und Medien, 49-87.

⁶¹ SCHRAMM, Einleitung. In: Ebd. (Hg.), Handbuch Musik und Medien, 7.

⁶² HEMMING, Methoden der Erforschung populärer Musik, 16.

⁶³ Goodman wandte seine theoretischen Überlegungen zunächst auf die Notation von Musik an. Nelson GOODMAN, Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie, übersetzt von Bernd PHILIPPI, Frankfurt/Main 1997, 48.

⁶⁴ Ebd., Sprachen der Kunst, 139 und 236.

dem eigenen Bewusstsein und dem ökonomischen System.⁶⁵ Bedeutungen werden demnach konstruiert. Unterschiede in der Bedeutungsfindung entstehen nach Middleton durch die Auffassung von musikalischer Praxis und kultureller Interpretation.⁶⁶ Susanne Binas beschreibt die Beziehung von Sprache und Klang ähnlich:

Die den vorgeordneten sprachlichen Systeme (ob verbale, visuelle, klangliche etc.) selbst stellen immer schon bestimmte Organisationsprinzipien (Musik: Gefüge aus Bewegung, Zeit und Raum, Segmentierungen, Wiederholungen) von Differenz dar, die durch das jeweilige Medium (Klang, Bild etc.) repräsentiert werden. Klang an sich trägt keine Bedeutung. Erst in den zeitgeschichtlich und sozial konkret bestimmbar interpersonalen Kommunikationsformen manifestiert sich Bedeutung.⁶⁷

Musik kann somit als „strukturell-semantisches System“⁶⁸ gedeutet werden. Die Textebenen müssen dabei mit den musikalischen Strukturen nicht übereinstimmen. Die Hörgewohnheiten sind sowohl historisch, als auch sozial beeinflusst. Die Bedingungen der Hörbarkeit („conditions of audibility“) der Musik bestimmen dabei den diskursiv erstellten Konsens in der Musik. Zusammenfassend stellt Middleton fest, dass Musik selbst keine Bedeutung hat, sondern diese erst schafft.⁶⁹

John Shepherd berücksichtigt in seinen Überlegungen ebenfalls den Klang als soziales Phänomen.⁷⁰ Die Bedeutung von Musik liegt nach Shepherd in der Positionierung der Musik als soziales Symbol, welche über eine symbolische Vermittlung geschaffen wird. Musik ist Teil dieser symbolischen Vermittlungsarbeit.⁷¹ In einer Formulierung von Shepherd und Jennifer Giles-Davis ist die Bedeutung der Musik

[...] a consequence of an intense dialectical interaction between text, other adjacent texts (lyrics, images, movement) and social, cultural and biographical contexts.⁷²

⁶⁵ Richard MIDDLETON, *Studying Popular Music*, Philadelphia, 11 und 16.

⁶⁶ Ebd., *Studying Popular Music*, 154.

⁶⁷ Susanne BINAS, *sounds-shifts. Kulturelle Durchdringung als Voraussetzung und Resultat der Schaffung von bedeutungsvollen Unterschieden und Differenz*. In: Jochen BONZ (Hg.), *Popkulturtheorie*, Mainz 2002, 64-76, hier 67.

⁶⁸ MIDDLETON, *Studying Popular Music*, 225.

⁶⁹ Ebd., *Studying Popular Music*, 238, 240 u. 250.

⁷⁰ John SHEPHERD, *Music as Social Text*, Cambridge-Oxford 1991, 6 und 13.

⁷¹ Ebd., *Music as Social Text*, 13 und 83.

⁷² Ebd., *Music as Social Text*, 175.

Aufgrund unterschiedlicher kultureller Vorverständnisse und zeitgleich auftretender „medialisierter Kulturlandschaften“⁷³, können auch verschiedene Bedeutungen auftreten.⁷⁴ In diesem Verständnis kann Musik als Medium auch als Kulturtechnik verstanden werden, welche es ermöglicht, Diskurse um musikalischen Geschmack auch als Machtfragen zu deuten.⁷⁵ Musik als Medium liefert in erster Linie Bedeutungsangebote. Musik kann aber auch als Sinneswahrnehmung, als strukturell-semantisches System oder als sozialer Text verstanden werden. In den nächsten beiden Abschnitten wird Heavy Metal einerseits in der Populärkultur verortet, andererseits als (Sub-)Kultur beschrieben.

2.3.2. Heavy Metal als Populärkultur

Heavy Metal ist eine Erscheinung der populären Musik und in weiterer Folge auch Bestandteil der Populärkultur. Was genau ist aber populäre Musik und Populärkultur? Eine einheitliche oder gar abgeschlossene Definition dazu gibt es nicht.⁷⁶ Stattdessen sollen an dieser Stelle einige Ansätze der Cultural Studies und Populärkulturforschung vorgestellt werden. Jan Hemming ringt sich zu folgender Arbeitsdefinition über populäre Musik durch:

[Populäre Musik sei ein] Oberbegriff für eine Vielzahl musikalischer Praktiken mit dem erklärten Ziel, einem öffentlichen Publikum (oder einem definierten Segment daraus) zu gefallen.⁷⁷

Richard Middleton kommt zu einem ähnlichen Schluss, wenn er schreibt:

[...] all music is popular music, popular with someone.⁷⁸

Populäre Musik meint demnach Musik, welche mit der Absicht geschaffen wird, auf irgendeine Art und Weise wahrgenommen zu werden. Diese weiträumige Definition hat den Vorteil, dass sie die willkürliche Trennung zwischen ernsthafter Musik (E-Musik) und Musik für Unterhaltungszwecke (U-Musik) überwindet.

⁷³ Peter IMORT, Interkulturelle Unterschiede in der Entwicklung und Bedeutung von Musikmedien. In: SCHRAMM (Hg.), Handbuch Musik und Medien, 555-573, hier 561.

⁷⁴ Ebd., Interkulturelle Unterschiede, 570.

⁷⁵ Ebd., Interkulturelle Unterschiede, 566.

⁷⁶ Im deutschen Sprachraum können Begriffe wie „popular culture“, „populäre Kultur“ oder „Populärkultur“ als Synonyme verwendet werden. In dieser Arbeit wird zwecks besserer Lesbarkeit von populärer Musik und Populärkultur gesprochen werden.

⁷⁷ HEMMING, Methoden der Erforschung populärer Musik, 515.

⁷⁸ MIDDLETON, Studying Popular Music, 3.

Neben diesem bewusst breit gefassten Verständnis von populärer Musik werden den Produkten derselben sowie der Populärkultur allgemein, gemeinsame Tendenzen und Charakteristika zugeschrieben. So ist erstens die Wiederaufführung populärkultureller Inhalte entgegen dem ursprünglichen Entstehungskontext nicht an einen Ort und eine Zeit gebunden. Zweitens, obwohl es innerhalb der Populärkultur eine Vielzahl an Strömungen, Erscheinungen und musikalischer Genres gibt, weisen diese eine ähnliche Funktionalität auf, nämlich nach Gisa Jähnichen das „Ausfüllen einer Leere infolge notwendiger Sinnreduktion“⁷⁹, welche eine gewisse künstlerische Kreativität erfordert. Und drittens, neben einer postulierten Ähnlichkeit populärkultureller Produkte ist die gleichzeitige Verkündung von Einzigartigkeit und Authentizität derselben kennzeichnend für diese.⁸⁰

Will man Popularität von Kultur und insbesondere von Musik messbar machen, erfordert dies eine „Verdinglichung von immaterieller Kultur“⁸¹, welche allerdings technologisch und sozial nicht gleichmäßig auf der Welt durchgeführt wird. John Fiske zufolge, kann das Ausmaß von Kritik an Populärkultur als Indiz für dessen Popularität genommen werden.⁸² Popularität kann demnach nur „gemessen“ bzw. unter einander verglichen werden, wenn es entsprechende Wahlmöglichkeiten gibt. Festgehalten werden soll hier, dass es eben nicht nur eine populäre Musik gibt, sondern eine Vielzahl an weltweit verteilten musikalischen Praktiken, welche unterschiedliche Beliebtheitswerte aufweisen.⁸³ Nach Peter Wicke sollte nicht gefragt werden, was populäre Musik sei, sondern wie diese musikalische Kategorie produziert wird. Demnach sei populäre Musik keine Sache der Definition, sondern eine ideologische Kategorie.⁸⁴ Rolf Nohr hingegen versteht das Populäre zwar als „funktionale Kategorie“, diese sei aber nicht als „essentiell-sinnstiftende Bedeutungsform“ zu verstehen. In seinem Verständnis ist Populärkultur eine „artikulatorische Praxis“.⁸⁵

⁷⁹ GISA JÄHNICHEN, Hören, was kommt...sehen, was geht.... Populäre Musik im Methodendiskurs. In: KLEINER et al. (Hg.), Methoden der Populärkulturforchung, 167-193, hier 174.

⁸⁰ Ebd., Hören, was kommt..., 172-174.

⁸¹ Ebd., Hören, was kommt... 170-171.

⁸² FISKE, Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. In: Andreas HEPP, Rainer WINTER (Hg.), Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse, Wiesbaden 2008⁴, 41-60, hier 43.

⁸³ HEMMING, Methoden der Erforschung populärer Musik, 514.

⁸⁴ Peter WICKE, Pop(Musik)Geschichte(n), Geschichte als Pop – Pop als Geschichte. In: Christian BIELEFELDT, Udo DAHMEN, Rolf GROSSMANN (Hg.), PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft, Bielefeld 2008, 61-74, hier 68.

⁸⁵ NOHR, Die Aushandlung `zeitweilig gültiger Wahrheiten`, 418.

2.3.3. Heavy Metal als (Sub-)Kultur

Populäre Musik und Jugendliche werden häufig miteinander in Verbindung gebracht und entsprechend aufeinander reduziert. In dieser Kombination fällt öfters der Begriff „Subkultur“, welcher eine abweichende Kulturform aus der Sicht einer dominierenden Kultur meint. Die bestimmende Kulturform wird durch die Mehrheit einer Gesellschaft festgelegt, welche sich meistens im Erwachsenenalter befindet. Allerdings gehören nicht alle Erwachsenen einer einzigen dominanten Kulturform an, genauso wie alle Nicht-Erwachsenen an einer einzigen „Subkultur“ teilnehmen. Midia Majouno und Waldemar Vogelsang beschreiben Subkulturen als

eigenständige Lebenswelten und widerständige Lebensformen, die sich als soziale, kulturelle (manchmal auch politische und ökonomische) Alternativen zu der sie umgebenden Gesellschaft begreifen und deren normativen und kulturellen Ausdrucksformen dezidiert entgegenreten.⁸⁶

Es verwundert nicht, dass gerade für Jugendliche die Aneignung einer „distinktiven Identität“ über Gruppenzugehörigkeit, dem Verhältnis zu den Eltern, dem Gebrauch von Werten, der Beziehung zu Institutionen und deren Produkten von Bedeutung ist.⁸⁷ Entscheidend jedoch für die Zugehörigkeit zu einer (Sub-)Kultur sind nach Majouno und Vogelsang die „Erlebnis-, Kommunikations- und Identitätsressourcen“.⁸⁸ Subkulturen operieren dabei innerhalb eines bestehenden Systems an Symbolen und Werten, und wandeln diese für ihre Zwecke um.⁸⁹ Codes sind bei diesem Vorgang von zentraler Bedeutung. Sowohl die Produktion, als auch die Aufnahme und Identifikation von Codes sind durch eine diskursive Praxis bestimmt.⁹⁰

Musik nimmt bei Subkulturen einen unterschiedlichen Stellenwert ein. Während in einigen Subkulturen Musik keine Bedeutung hat, steht bei anderen die Musik im Mittelpunkt. Bei

⁸⁶ Midia MAJOUNO, Waldemar VOGELSANG, Jugend-, Sub- und Fankulturen. In: Andreas HEPP, Friedrich KROTZ, Swantje LINGENBERG und Jeffrey WIMMER (Hg.), Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse. Medien – Kultur – Kommunikation, Wiesbaden 2015, 227-236, hier 227. Online abrufbar unter: <https://link-springer-com.uaccess.univie.ac.at/book/10.1007%2F978-3-531-19021-1> [Aufruf 28.11.2018].

⁸⁷ MIDDLETON, *Studying Popular Music*, 157.

⁸⁸ MAJOUNO, VOGELSANG, Jugend-, Sub- und Fankulturen, 229.

⁸⁹ Claude Lévi-Strauss sprach über den Prozess der Umwandlung und Aneignung von Ressourcen von *bricolage*. Siehe: MIDDLETON, *Studying Popular Music*, 157.

⁹⁰ Stuart HALL, Encoding/decoding. In: Ebd. et al., (ed.), *Culture, Media, Language*, 128-138.

letzteren erfolgen das Selbstverständnis und die Abgrenzung zu anderen Subkulturen über eine spezielle Musik.⁹¹ Einer der ersten, welcher (musikalische) Subkulturen auch unter ästhetisch-kulturellen Gesichtspunkten zu analysieren versuchte, war Dick Hebdige.⁹² Subkulturen sind nach Hebdige immer medial vermittelt und umgeben von Ideologie und einem bestimmten historischen Kontext.⁹³ Diese versuchen über den Gebrauch von Sprache und die Verwendung von Symbolen gesellschaftliche Konventionen zu hinterfragen, und umzudeuten. Der „Stil“ einer Subkultur wird so zur bedeutungsschaffenden Praxis.⁹⁴ Hebdige beschreibt dabei einen zyklischen Ansatz, in dem Subkulturen zunächst auf gesellschaftliche Ablehnung stoßen, subkulturelle Zeichen jedoch so über Medien umgewandelt werden, sogar massentauglich werden, um schlussendlich wieder in die Gesellschaft integriert zu werden.⁹⁵

Populärkultur und populäre Musik dürfen nicht automatisch auf Jugendliche oder „Subkulturen“ reduziert werden.⁹⁶ Heavy Metal kann unter obigen Aspekten zwar als musikalische „Subkultur“ oder „Szene“ bezeichnet werden, in der Jugendliche vor allem zu Beginn eine Rolle spielen, aber nicht alleinige Kulturträger sind.⁹⁷ Im folgenden Abschnitt sollen historische Vorstellungen vom Teufel und dessen Verhältnis zur Musik dargestellt werden, um die Beziehung von Heavy Metal zum Teufel verständlicher zu machen.

⁹¹ MIDDLETON, *Studying Popular Music*, 166.

⁹² Hebdige untersuchte vor allem die britischen Subkulturen der späten 60er/frühen 70er Jahre. Viele der Überlegungen von Hebdige sind jedoch auch auf andere Gruppierungen übertragbar. Siehe: Dick HEBDIGE, *Subculture. The Meaning of Style*, London-New York 1991⁵ (1. Auflage 1979) hier 62. Dagegen wird das Verständnis von „Subkultur“ bei Hebdige nicht mehr geteilt und als zu „politisch“ und zu „einengend“ verworfen. Statt politischen Widerstand werden heutzutage gesellschaftliche und individualisierte Konzepte der Andersartigkeit unter anderem mit „Szene“ beschrieben. Dazu: PHILLIPOV, *Death Metal and Music Criticism*, 10. Auch früh und wichtig: Simon FRITH, *Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene*. Aus dem Englischen von Hans-Hinrich Harbort, Hamburg 1981.

⁹³ Ebd., *Subculture*, 80.

⁹⁴ Ebd., *Subculture*, 102 und 120.

⁹⁵ Ebd., *Subculture*, 94 und 100.

⁹⁶ Selbst wenn obige Gleichsetzungen zutreffend sind, heißt es nicht, dass es sich global um lineare und gleichzeitige Prozesse handelt. Dazu: JÄHNICHEN, *Hören, was kommt...*, 178.

⁹⁷ Da der Begriff „Subkultur“ allerdings wertend ist, wird hier allgemein nur von „Heavy Metal-Kultur“ gesprochen.

3. Der Teufel und die Musik – eine Skizze

Egal ob als leibhaftige Entität oder als metaphorische Allegorie, der Teufel ist eine vage Gestalt. Seine exakte Herkunft ist unbekannt, sein Aussehen ist ungewiss, er trägt viele unterschiedliche Namen und seine Rollen und Funktionen ändern sich beständig. Obwohl nur die wenigsten den Teufel persönlich erfahren haben, gibt es sehr konkrete Vorstellungen über diesen. Den Teufel analysieren oder definieren zu wollen, erfordert, diesen als Idee zu begreifen.⁹⁸ An dieser Stelle soll ein kurzer Abriss über die Geschichte von Teufelskonzepten und deren Auswirkungen erfolgen, wie sie überwiegend auf die jüdisch-christliche Heilslehren wesentlich wurden und auch in der Musik Heavy Metal zur Anwendung kommen.

3.1. Ursprünge und Entwicklung

Betrachtet man die Bibel als Quelle so ist die Biografie des Teufels eng verbunden mit der Menschheitsgeschichte. Ursprünglich kennt man den Teufel im Alten Testament unter dem hebräischen Wort *śātān*. Satan war zunächst ein Titel und meinte so viel wie „Widersacher“, „Anstifter“ oder „Ankläger“.⁹⁹ Satan war ein Handlanger des rachesehnenden Gottes. Das Böse kam zunächst von Gott, war von diesem gewollt und genehmigt.¹⁰⁰ Im Neuen Testament ist nicht mehr Gott der Ursprung allen Bösen, sondern Satan selbst.¹⁰¹ Das Böse kennt man nun als Personifikation. Abwechselnd und synonym werden nun die Namen Satan, Teufel (von gr. *diabolos*), Antichrist,¹⁰² Abaddon,¹⁰³ Bileam (Belial), Beelzebub (vom babyl. Gott Baal Sebul, dem Herrn der Fliegen)¹⁰⁴ oder Luzifer¹⁰⁵ verwendet. Der Teufel wurde zum

⁹⁸ Jeffrey Burton RUSSELL, *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, Ithaca-London 1984, 22.

⁹⁹ Aufgrund einer Wette mit Gott sollte Hiob durch einen Gottessohn bzw. entsendeten Engel (*der Satan*) in Versuchung geführt werden. Ijob 1,6-22 und Ijob 2,1-10. Ein anderes Mal stiftet *der Satan* König David dazu an, eine Volkszählung durchzuführen, was mit einer Pestepidemie von Gott bestraft wurde. 1 Chr 21, 1-17.

¹⁰⁰ Darren OLDRIDGE, *The Devil: A Very Short Introduction*, New York 2012, 21-22; FLASCH, *Der Teufel und seine Engel*, 76.

¹⁰¹ 1 Joh 3,8f: „Wer die Sünde tut, stammt vom Teufel; denn der Teufel sündigt von Anfang an.“ Der Teufel wurde nun auch mit der Schlange aus der Genesis und mit dem siebenköpfigen Drachen, einer Metapher für das Römische Reich, aus der Apokalypse gleichgesetzt. Dazu: Off 12, 7-9.

¹⁰² 1 Joh 2,18f.

¹⁰³ Off 9,11.

¹⁰⁴ Mt 12,22-35; Off 2,14; Bereits im Alten Testament kennt man das Meeresungeheuer Leviathan (u.a. Ps 74,13-14) und Behemoth.

¹⁰⁵ In einem Spottlied wird der babylonische König Helel besungen, welcher beim Versuch in den Himmel aufzusteigen, in die Unterwelt stürzte. Dabei wird der gestürzte König als „Sohn der

persönlichen Widersacher Gottes und Jesu.¹⁰⁶ Der menschliche Körper, im Gegensatz zur göttlichen Seele, wurde dem Sündenbock Teufel als Eigentum übertragen.¹⁰⁷ Sein Bestimmungsort, obwohl Herr dieser Welt,¹⁰⁸ wurde jedoch mit der Hölle festgelegt.

Wie kam nun aber das Böse in die Welt, wenn Gott doch gut und allmächtig sei? Einer der Lösungsansätze war ein Kompromiss. Gott habe demnach alle Geschöpfe gut geschaffen und zusätzlich mit einem freien Willen versehen. Das Böse kann nur aus einer Pervertierung des freien Willens entstanden sein. Die Ursachen für die Abkehr der Engel und den Fall des Teufels variierten im Laufe der Zeit. Sie bewegen sich zwischen sexueller Lust,¹⁰⁹ Rebellion¹¹⁰ und Eifersucht.¹¹¹ Das Problem war nicht, dass der Teufel wie Gott sein wollte, sondern, dass er seine Freiheit aus eigener Kraft ohne die Gnade Gottes verwirklichen wollte. Im Gegensatz zu den Menschen wurde dem Teufel eine Möglichkeit zur Reue und Wiedergutmachung untersagt. Seine Strafe sollte auf ewig sein.¹¹²

Neben dem Fall Satans, spielen auch die allegorischen Szenen und Bilder in der Offenbarung des Johannes über das Weltgericht eine wichtige Rolle in der Rezeption des Teufels im Heavy Metal.¹¹³ In der Apokalypse brechen unter der Regie von vier Reitern mehrere Katastrophen über die Welt und die Menschen herein. Bei der 5. Posaune öffnet sich das Tor zur Hölle. Drei Kreaturen sind daraufhin in das Geschehen eingebunden. Der Trinität

Morgenröte“ bezeichnet (Jes 14, 1-21). In der lateinischen Übersetzung wurde aus dem griechischen *Eosphoros* (dem Lichtbringer) – lateinisch *lucifer* (die Morgenröte) – womit aber zunächst die Venus gemeint war. Der Übersetzungsfehler ermöglichte es nun auch Lichtmetaphern für die falschen Versprechungen des Teufels zu verwenden (2 Kor 11, 14). Siehe: TRUMMER, *Sympathy for the Devil?* 58.

¹⁰⁶ Joh 13,21-30.

¹⁰⁷ Im Matthäus-Evangelium kommen die frommen Schafe beim Weltgericht auf die rechte Seite des Herrn, während die sündhaften Böcke auf der linken Seite Platz nehmen. Mt 25, 31-46.

¹⁰⁸ Joh. 12, 31. Auch: RUSSELL, *Lucifer*, 46.

¹⁰⁹ Aufgrund der Kopulation von Engeln mit Menschenfrauen schickte Gott eine Sintflut. Gen 6, 1-8.

¹¹⁰ Aus christlicher Perspektive wurde die kosmische Rebellion gegen Gott mit Hochmut, Stolz und Eigenliebe begründet. 2 Pet 2,4.

¹¹¹ John Milton machte im 17. Jh. die Zuneigung Gottes gegenüber dem Menschen und die Eifersucht Satans als Ursache für den Engelsturz populär.

¹¹² FLASCH, *Der Teufel und seine Engel*, 130-131.

¹¹³ Michael WEBER, *Beispiele zur Apokalyptik in Heavy Metal (Black, Death und Doom Metal)*. In: Carmen ORTNER (Hg.), *Apokalypse: Symposion 1999, Wien-München 2001*, 355-371.

Gottes wurde eine diabolische Dreifaltigkeit entgegengesetzt.¹¹⁴ Ein siebenköpfiger Drache überträgt seine Macht an ein mischartiges Ungeheuer aus dem Wasser, für den ein Tier mit zwei Hörnern ein Standbild errichtet. Wer dieses nicht anbetet oder nicht dessen Zeichen trägt, wird von diesem Tier umgebracht. Das zu tragende Zeichen war der Name des Tieres, welches sich auch als Zahl darstellen ließ - 666.¹¹⁵ Die Zahl des Antichristen wurde vor allem in der modernen Teufelsrezeption zu einem wichtigen Symbol, um Sympathien für den Teufel kundzutun.

Theologisch betrachtet, wurde der Teufel zur Sicherheit gleich dreimal besiegt und überwunden. Zuerst wurde er nach seiner gescheiterten Rebellion aus dem Himmel vertrieben. Dann erneut durch das Leben und Wirken von Jesus und somit die Liebe und die Gnade Gottes und zuletzt wurde das Böse endgültig beim Weltgericht besiegt.¹¹⁶ Trotzdem blieb der Teufel als Bedrohung lebendig und als Feindbild erhalten. Der Teufel wurde verteufelt. Das Böse an Sich wurde wiederum von der Kirche definiert.¹¹⁷ Wer außerhalb der (römisch-katholischen) Kirche sein Heil suchte, war des Teufels.¹¹⁸

3.1.1. Zur Ästhetik des Teuflischen

Im 3. und 4. Jahrhundert wurden die Schriften der Kirchenväter, apokryphe Texte,¹¹⁹ und vorchristliche Legenden vereint zu allgemeinen Vorstellungen über den Teufel.¹²⁰ Im populären Glauben konnte der Teufel seine Gestalt variabel verändern, sowie überall und jederzeit wirken.¹²¹ Gerade dadurch, dass die Gestalt des Teufels nicht festgeschrieben war,

¹¹⁴ OLDRIDGE, *The Devil*, 47.

¹¹⁵ In manchen Alphabeten lassen sich Buchstaben und Namen auch in Zahlen darstellen. Im Kontext christlicher Verfolgungen meinte die Zahl des Antichristen vermutlich den Namen eines römischen Kaisers. Off 13,1-18.

¹¹⁶ RUSSELL, *Lucifer*, 108. Die Darstellung des Kampfes zwischen dem Engel Michael und dem Drachen-Teufel bezieht sich auf das Jüngste Gericht, nicht auf den Engelssturz. Siehe: Luther LINK, *The Devil: The Archfiend in Art. From the Sixth to the Sixteenth Century*, London 1995, 170.

¹¹⁷ LINK, *The Devil*, 189.

¹¹⁸ FLASCH, *Der Teufel und seine Engel*, 151.

¹¹⁹ Damit sind diejenigen Schriften gemeint, welche es nicht in die Sammlung kanonischer Schriften (Bibel) geschafft haben.

¹²⁰ FLASCH, *Der Teufel und seine Engel*, 72.

¹²¹ RUSSELL, *Lucifer*, 68 u. 72.

konnte er einfacher visualisiert werden.¹²² Ästhetische Gründe überwiegen jedoch bei der Repräsentation des Bösen. Die Figur des Teufels musste auch visuell eine Gegenfigur zum Leben und Wirken von Jesus Christus darstellen, welche geprägt war von Hässlichkeit und Disharmonie, dem Chaos näher als der göttlichen Schöpfung.¹²³ Dadurch kam es in der Kunst zur Möglichkeit, das Böse anhand ästhetischer Kriterien in einem bestimmten Raum wahrzunehmen.¹²⁴

Eine Gegenwelt im Aussehen Satans wurde durch mehrere Kategorien geschaffen. Erstens, durch Kleidung: Der Teufel und seine Dämonen sind meistens nackt dargestellt, ein Zeichen der Sünde. Zweitens, über den Körper: In den Darstellungen fehlen oft helle Farben, welche Gott und den Engel vorbehalten waren. Zudem ist die Morphologie des Teufels eine Mischung aus menschlicher Anatomie und Attributen aus dem Tierreich. Drittens, im Verhalten: Nicht der Körper, sondern das geistige Vermögen macht theologisch den Unterschied zwischen Mensch und Biest aus.¹²⁵ Der Teufel und seine Dämonen sind in der Art und Weise und den Lauten, die sie von sich geben, dem Tierreich näher als den Menschen.¹²⁶ Aus den klassischen Werken der Griechen heraus und unterstützt durch die Kommentare der Kirchenväter bot sich aufgrund der erstellten Kriterien zuerst die ikonografische Figur des Pan und der Satyrn als Bild für den Teufel an: Hörner, Hufe, ein behaarter Unterkörper, dem körperlichen Genuss und der sexuellen Ausschweifung nicht abgeneigt. Bis heute vermitteln Visualisierungen des Teufels Ähnlichkeiten mit diesen griechischen Mischwesen aus dem Gefolge von Dionysos, dem Gott des Weines.

3.1.2. Mythologisierung und moderner Satanismus

Der Teufel war im Mittelalter keine metaphorische Allegorie, sondern ein ordentliches, politisch-religiöses Mittel zur Wiederherstellung der richtigen Glaubensinhalte.¹²⁷

¹²² Germain BAZIN, The Devil in Art. In: Brian P. LEVACK (ed.), *Witchcraft and Demonology in Art and Literature*, New York – London 1992, 25-43, hier 27.

¹²³ RUSSELL, Lucifer, 131. Oft wurde der Teufel in der Hölle, seinem natürlichen Aufenthaltsraum, abgebildet und optisch seiner Umgebung angepasst. Feuer, Pech und Schwefel wurden seine Begleiter.

¹²⁴ Wolfert VON RAHDEN, Orte des Bösen: Aufstieg und Fall des dämonologischen Dispositivs. In: Ebd., Alexander SCHULLER (Hg.), *Die andere Kraft: Zur Renaissance des Bösen*, Berlin 1993, 26-54, hier 48.

¹²⁵ LINK, The Devil, 51.

¹²⁶ OLDRIDGE, The Devil, 81.

¹²⁷ FLASCH, Der Teufel und seine Engel, 116 ; 274 und 353.

Gleichzeitig wurde dieser in Theaterstücken zu einer komischen Figur gemacht.¹²⁸ Ab der Reformation spielte der Teufel, abgesehen von der Hexenverfolgung, keine theologisch wichtige Rolle mehr. Stattdessen wurde der Teufel nun verstärkt romantisiert und idealisiert. Die Figur des Teufels bekam in Dramen, Romanen und Opern eine psychologische Tiefenschärfe und die Fähigkeit zur (Selbst-) Reflexion.¹²⁹ Nichtsdestotrotz wurde der Teufel weiterhin mit Ungehorsam und Rebellion in Verbindung gebracht.¹³⁰ Der Teufel wurde zwar zunehmend trivialisiert, jedoch als rhetorisches und symbolisches Stilmittel beibehalten. Die Neubewertung Satans, die Begeisterung für Schauer- und Horrormane sowie das Interesse am Orient und Okkultem im 19. Jh. führten zu einer ideologischen Überbewertung. Erst in einer säkularisierten Moderne bildete sich eine philosophisch-religiöse Lebensform heraus, welche den Teufel in den Mittelpunkt stellt – der Satanismus.

Häufig wird in der Literatur Aleister Crowley (1875-1947) zu den Pionieren des modernen Satanismus gezählt. Dieser bezeichnete sich zwar selbst als „Antichrist“ sowie als das „Große Tier 666“, wollte sein Gedankengut aber nicht unmittelbar mit Satan in Verbindung bringen. Bereits 1904 (veröffentlicht 1909) schrieb er sein Werk „Liber Al vel Legis“ [Das Buch des Gesetzes], in welchem er sich mit den Prinzipien der von ihm begründeten „Thelema-Bewegung“ befasste. Eine Maxime lautete: „Do what thou wilt shall be the whole of the Law“ [‘Tu, was Du willst, soll die Gesamtheit des Gesetzes sein.‘].¹³¹ Der freie Wille sollte vor allem in sexuellen Fragen die oberste Grundlage des Lebens sein. Die sexuelle Libido und das Individuum wurden bei Crowley zum Maß aller Dinge. Durch die Verbindung von traditionellen Lehren der Kabbala, östlicher Mystik, Vorstellungen über Magie, rituellen Praktiken, Zahlensymbolik und der Forderung nach sexueller Freizügigkeit wurde Crowley zu

¹²⁸ Der Teufel trat als Narr auf, litt an Impotenz, wurde verharmlost und der Lächerlichkeit preisgegeben. Siehe: RUSSELL, Lucifer, 62 und 245ff.

¹²⁹ Bei Goethes *Faust* wird er als Mephisto zu einem intelligenten und moralisierenden Begleiter. Seine Figur ist belehrend, aber auch sentimental und reuig. OLDRIDGE, The Devil, 33 und 35.

¹³⁰ So wurde z. B. für den unterdrückten weiblichen Geist im 19. Jh. Dazu: Adriana CRACIUN, Romantic Satanism and the Rise of Nineteenth-Century Women’s Poetry. *New Literary History*, Vol. 34, No. 4 (2003), 699-721.

¹³¹ Kocku VON STUCKRAD, Aleister Crowley, Thelema und die Religionsgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Ebd., Brigitte VON LUCHESI, Religion im kulturellen Diskurs - Religion in Cultural Discourse. Festschrift für Hans G. Kippenberg zu seinem 65. Geburtstag - Essays in Honor of Hans G. Kippenberg on the Occasion of His 65th Birthday, Berlin-Boston 2004, 307-324, hier 312. Online abrufbar unter: <https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/viewbooktoc/product/61472> [Zugriff: 01.12.2018].

einem wichtigen Bezugspunkt für diverse okkulte Bewegungen und Geheimbünde im 20. Jahrhundert.¹³²

Der Musiker und Orgelspieler Anton Szandor LaVey (1930-1997, geboren als Howard Stanton Levey) begründete 1966 die „Church of Satan“.¹³³ Passenderweise veröffentlichte er seine Lehren zuerst nicht in einem Buch, sondern auf einem Musikalbum.¹³⁴ Auf der Hülle des Tonträgers wurde das von LaVey als „Siegel des Baphomet“ angesprochene Bild abgedruckt.¹³⁵ Darauf war ein Ziegenkopf in einem Pentagramm abgebildet, welches auf Hebräisch mit dem Schriftzug „Leviathan“ umschlossen war. Erst die Gestaltung des Album-Covers und im Kontext der „Church of Satan“ verhalf dieser Ikonografie zu einem allgemeinen Symbol für den Satanismus zu werden.¹³⁶

Obwohl die „Church of Satan“ dem Teufel geweiht ist, fungiert Satan nur als Namensgeber und symbolische Metapher derselben. Die Eigenliebe des Teufels, welche ihn schlussendlich zu Fall brachte, dient bei der „Church of Satan“ lediglich als starkes visuelles Mittel zum Zweck. Die bewusste Erhöhung der Figur Satans stellt eine Provokation und eine Gegenpositionierungen zum katholischen Glauben dar. Satanismus nach LaVey sei eine Religion des Fleisches und allem Weltlichem, jenen Dingen, welche in der Theologie durch Satan beherrscht wurden und deshalb zu lange unterdrückt wurden. Genuss statt Verzicht lautet das Glaubensbekenntnis. Leben heißt genießen bei LaVey. Alles sei erlaubt, was zur physischen, mentalen oder emotionalen Befriedigung führt. Satanismus sei demnach eine Form der gesteuerten Eigensinnigkeit.¹³⁷ In der „Church of Satan“ verbindet sich Philosophie mit Dogmen und ritueller Praxis. Magie anwenden, darunter auch dämonische Kräfte anrufen, bedeutet hier, Situationen nach dem eigenen Willen zu beeinflussen.¹³⁸ Dabei distanziert sich

¹³² LARSON, Geht unsere Jugend zum Teufel? 110-113.

¹³³ Die Gründung der „Church of Satan“ soll dabei aus pragmatischen Gründen erfolgt sein. LaVey soll hingewiesen worden sein, dass seine Lehren und Standpunkte, welche er bereits vor 1966 vermittelte, bei einer formalen Gründung einer Kirche von Steuern und Abgaben befreit worden wäre. Siehe: George CASE, *Here's to My Sweet Satan. How the Occult Haunted Music, Movies and Pop Culture, 1966-1980*, Fresno (California) 2016, 128.

¹³⁴ Anton Szandor LaVey [USA], *The Satanic Mass*, Murgenstrumm, MM6660, 1968.

¹³⁵ LaVey soll von Alphonse-Louis Constant aka Eliphas Lévi (1810-1875) inspiriert worden sein, welcher seine Illustration von Baphomet als „The Goat of Mendès“ bezeichnete und an das Siegel des Salomon (*Clavicula salomonis*) angelehnt hat. Dazu: CASE, *Here's to My Sweet Satan*, 103.

¹³⁶ Peter H. GILMORE, Einleitung. In: Anton Szandor LA VEY, *The Satanic Bible*, New York 2005, 14.

¹³⁷ LA VEY, *The Satanic Bible*, 46 und 51-52.

¹³⁸ Ebd., *The Satanic Bible*, 50 und 110.

LaVey von vermeintlich satanistischen Praktiken und Ritualen. Um Satanist zu sein, müsse man weder seine Seele verkaufen, einen Teufelspakt eingehen, sexuelle Orgien feiern, Tier- oder Menschenopfer darbringen oder gar eine schwarze Messe feiern.¹³⁹ Die Lehren von LaVey füllen nach eigener Angabe eine „Lücke zwischen Religion und Psychiatrie“¹⁴⁰, sie sollen dem Menschen Wahrheit und Fantasie geben.

In diesem Kapitel wurde auf die theologisch-kulturwissenschaftliche Bedeutung vom Teufel eingegangen. Dabei wurde die Entwicklung von einer realen religiösen Entität hin zu einer fantasievollen Figur und wieder zurück zum religiösen Gebrauch aufgezeigt. Der Teufel eignet sich außerhalb des jüdisch-christlichen Glaubens wenig dazu, das Böse in der Welt zu erklären. Als Repräsentation des Bösen erkennt man diesen aber wider, weshalb der Teufel erhalten bleibt. Im nächsten Abschnitt sollen ansatzweise die Zusammenhänge zwischen dem Teufel und der Musik bis zur Moderne untersucht werden.

3.2. Teufelsmusik und Teufelsmusiker

Musik bekommt erst durch kulturelle Zuschreibungen und individuelle Erfahrungen einen religiösen oder nicht-religiösen Wert zugestanden.¹⁴¹ Im antiken Griechenland galt Musik als Imitation des Universums, welche über die musikalischen Prinzipien der Harmonie und Disharmonie auf den Gemütszustand des Menschen einwirken konnte, weshalb musikalische Veränderungen auch gesellschaftliche Wechsel nach sich ziehen konnten. Musik hatte dadurch auch eine politische Dimension.¹⁴² Die Ansichten der Griechen wurden im Christentum übernommen, lediglich der christlichen Glaubensinhalte angepasst.

3.2.1. Tritonus oder teuflische Harmonielehre

Die Kirche nutzte die Musik nicht zum Selbstzweck, sondern zum Verkündigen der Heilsbotschaft.¹⁴³ Dementsprechend gab es immer wieder Debatten über die richtige Form, den Inhalt, die richtige Melodie, den geeigneten Anlass sowie den richtigen Ort und Zeitpunkt

¹³⁹ LaVEY, *The Satanic Bible*, 61;89 und 100.

¹⁴⁰ Ebd., *The Satanic Bible*, 21 und 53.

¹⁴¹ Christian G. ALLESCH, *Musik und Religion. Eine kulturpsychologische Perspektive*. In: Jakob A. VON BELZEN (Hg.), *Musik und Religion. Psychologische Zugänge*, Wiesbaden 2013, 39-56.

¹⁴² KLEIN, *The Devil's Music*, 4-14. Auch: Suzanne June LEPPE, *The Devil's Music: A Literary Study of Evil and Music*. Unpubl. dissertation at the University of California, Riverside (California) 1978, 13.

¹⁴³ Dazu eigneten sich besonders die „biblischen, liturgischen und hymnischen Texte.“. Siehe: NESTLER, *Geschichte der Musik* 155.

der Musik. Liturgischer Gesang galt als ein Medium zu Gott, welches entsprechend reguliert und kontrolliert werden musste.¹⁴⁴ Musizieren war nur in den akzeptierten Kirchentönen zulässig. Verboten bzw. vermieden werden sollte im Zusammenhang mit kirchlichen Kompositionen der sog. Tritonus (lat. Dreiklang). Dieser bezeichnet ein aus

drei Ganztönen bestehendes Intervall, das sowohl als übermäßige Quarte als auch als verminderte Quinte gedeutet werden kann.¹⁴⁵

Anders ausgedrückt, erzeugt ein Tritonus eine musikalische Dissonanz. Ein Tritonus klingt unharmonisch, erweckt Assoziationen mit dem Chaos. Guido von Arezzo markierte in seiner Musiklehre im 11. Jahrhundert mit seinem Merkspruch *Mi contra Fa, diabolus in musica* den Tritonus als den „Teufel in der Musik“.¹⁴⁶ Der Teufel bekam spätestens jetzt seinen musikalischen Platz zugewiesen. Der unharmonische Klang wurde zu einem Werk der Hölle. Die „Teufelsmusik“ – das war vor allem die Tanzmusik, welche außerhalb der Kirche praktiziert wurde.¹⁴⁷ Seit der Neuzeit jedoch gilt der Tritonus als kompositorisches Gestaltungsmittel, besonders prädestiniert für dramatische Szenen, Kontraste, die Begleitung von Antihelden und für einen Auftritt des Bösen.¹⁴⁸ Wolfgang Löffler schreibt dazu:

Die Existenz des Teufels in der Musik hat natürlich dazu angeregt, ihn als Metapher in literarisch-musikalischen Zusammenhängen zu benutzen.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Michael WALTER, Grundlagen der Musik des Mittelalters: Schrift – Zeit – Raum, Stuttgart-Weimar 1994, 23.

¹⁴⁵ Zitiert nach: Wolfgang LÖFFLER, Vom Tritonus und anderen teuflischen Klängen. In: Jürgen ARNDT, Werner KEIL (Hg.), Jazz und Avantgarde, Hildesheim-Zürich-New York 1998, 222-237, hier 222.

¹⁴⁶ Artikel „Tritonus“. In: Brockhaus – Riemann Musiklexikon in zwei Bänden, hg. von Carl DAHLHAUS und Hans Heinrich EGGBRECHT, Bd. 2, 1979, 617.

¹⁴⁷ Noch im 15. Jahrhundert warnte der anonyme Verfasser der Predigt „Was schaden tanzen bringt“ vor dem als Frau getarnten Tanzteufel und den Tanzlokalen, welche zu Wallfahrtsorten für den Teufel werden. Siehe: Irmgard JUNGSMANN, Tanz, Tod und Teufel: Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts, Kassel u.a. 2002, 125.

¹⁴⁸ Als Beispiel sei Mozarts Oper „Don Giovanni“ (1787) angeführt. Im 2. Akt im Finale spielt Mozart mit dem „Teufel in der Musik“. Beim Anblick des getöteten Komturs, welcher nun in Form einer Statue aus dem Jenseits erscheint, stößt der Diener Don Giovanni, Leporello, einen Schrei aus, gefolgt von Don Giovanni Aussage „Che grido indiavolato!“ [Was für ein Schrei!]. Passend zum Wort und zur Handlung werden die Silben „dia-vo“ mit je einem Tritonus musikalisch untermalen. Nach LÖFFLER, Vom Tritonus und anderen teuflischen Klängen, 231.

¹⁴⁹ Ebd., Vom Tritonus und anderen teuflischen Klängen, 231.

Bis heute wirkt der Tritonus als Stilmittel in der populären Musik nach, besonders auffallend im Jazz und nicht ganz zufällig im musikalischen Genre Heavy Metal, wo der „Teufel in der Musik“ sowohl musikalisch, als auch symbolisch verwendet wird.¹⁵⁰

3.2.2. Als der Teufel anfang zu musizieren – Instrumente des Teufels

Trotz der Zuneigung des Teufels für die Musik, gestaltete sich die Auswahl der geeigneten Musikinstrumente schwierig.¹⁵¹ Gegen Ende des 19. Jh. resümierte der Musikkritiker Philip Hale, dass dem Teufel kein Instrument passender sei, als die antike heidnische Lyra.¹⁵² Die Musik des Teufels wurde bis ins 20. Jahrhundert hinein über die Vorstellungen seines Körpers definiert: Wie sein Aussehen, so war der Musikgeschmack des Teufels „das Andere“, „das Fremde“, „das Pervertierte“. Suzanne June Leppe drückte es treffend aus:

Associated with the body, the music of the devil was bound up with the noise of the beasts.¹⁵³

Durch äußere Ähnlichkeiten mit Figuren aus dem Gefolge des Dionysos, wurde auch die gedachte dionysische Klangwelt und Musik auf den Teufel übertragen. Der *Oracula Sibyllina* zufolge, einer Sammlung von jüdischen und frühchristlichen Sprüchen und Weissagungen über einen größeren Zeitraum hindurch, sollten nach dem nahendem Weltende und Gottesgericht die Kriegs- und Signalinstrumente der Römer, die Instrumente der rauschenden dionysischen Feste und der Klang der alttestamentarischen Schlange, welche mit einer zischenden Flöte umschrieben wird, verstummen.¹⁵⁴ Neben den Instrumenten der Heiden zählten zum Bestandteil der Hölle auch neue Instrumente und Klänge, welche mit dem

¹⁵⁰ Höre: SLAYER [USA], *Diabolus in Musica*, American Recordings, CK 69192, 1998.

¹⁵¹ Das Instrument des Teufels durfte kein Naheverhältnis zu Gott haben oder das Ende vom Teufel ankündigen. Im Psalm 150 wird die Allmacht Gottes mit dem Schall der Hörner, mit Harfe und Zither, mit Pauken und Tanz, Flöten und Saitenspiel sowie Zimbeln gelobt. In der Offenbarung, je nach Übersetzung, mit *salpinx*, tuba, Posaune oder Signaltrompete. Dazu: Ulrich KONRAD, *Apocalypsis cum figuris musicis: Musikalische Annäherungen an die Offenbarung des Johannes*. In: Carmen OTTNER (Hg.), *Apokalypse: Symposium 1999*, Wien-München 2001, 31-48, hier 31.

¹⁵² Siehe: Carl VAN VECHTEN, *On the Relative Difficulties of Depicting Heaven and Hell in Music*. *The Music Quarterly*, Vol. 5, No. 4 (1919), 553-560, hier 557.

¹⁵³ LEPPE, *The Devil's Music*, 18.

¹⁵⁴ *Sybillinische Weissagungen*. Griechisch-Deutsch. Auf der Grundlage der Ausgabe von Alphon Kurfess, hg. und neu übersetzt von Jörg-Dieter GAUGER, Düsseldorf-Zürich 1998, Buch VIII, v. 110-115, hier 177: „Keine Pauke ertönt, keine Cymbel macht noch Getöse, keine löchrige Flöte mit sinneverwirrendem Klange. Auch nicht Pfeifengequietsche, das klingt wie Schlangengezische, nicht die Trompete, die Botin des Krieges, barbarisch erdröhnend.“

Eindringen der Polyphonie aufkamen.¹⁵⁵ Der Teufel wurde am Übergang in die Neuzeit als Musiker oder musikaffines Wesen ikonografisch und als Narrativ übernommen, jedoch veränderte sich, neben den Aufführungsräumen und dem Publikum, auch das Wesen des Teufels, weshalb Musik nun Böses repräsentieren konnte, ohne dabei selbst „böse“ zu sein.¹⁵⁶

3.2.3. Der Teufel als Solokünstler – Virtuosität und Genius

Der Teufel wurde in der Neuzeit zu einem Zauberer, er selbst zu einem magischen Musiker und zu einem rhetorischen Ausdruck des Erstaunens. Der Teufel galt nun als Ursache für musikalische Virtuosität und künstlerischen Genius. Eine Anekdote von Charles Burney zur Entstehungsgeschichte von Giuseppe Tartini's „Sonate für Geige in G minor“ (1713), welche als „Teufelstrillersonate“ bekannt wurde, vermittelt dies.¹⁵⁷ Demnach soll Tartini dem Teufel für musikalisches Genie und Kreativität in einem Traum seine Seele angeboten haben. Um sich allerdings von den magischen Fähigkeiten des Teufels überzeugen zu lassen, ließ er den Teufel zuvor Geige spielen. Als Tartini versuchte, das Gehörte nachzuspielen, kam als Ergebnis nur die sog. „Teufelstrillersonate“ heraus.¹⁵⁸ Der Teufel ist musikalisch in der Neuzeit nicht nur Gegenstand für Bewunderung und Inspiration, sondern auch wesentlicher Bestandteil des musikalischen Schaffens selbst. Klein schreibt dazu:

Music is not only associated with Satan's presence, it is something which he creates.¹⁵⁹

Die Leidenschaft des musizierenden Teufels wurde zum Ausdruck außergewöhnlicher Musik und künstlerische Kreativität. Die Musik wurde zu einem „Mittel dämonischer Kontrolle“¹⁶⁰ und die Komponisten zu Werkzeugen des Teufels.¹⁶¹ Das berühmteste Beispiel ist wahrscheinlich Nicolo Paganini, welcher bereits zu Lebzeiten den Beinamen „der

¹⁵⁵ Diese Verbindung von Hölle und Musikinstrumenten wurde auf dem Triptychon „Garten der Lüste“ von Hieronymus Bosch zu Beginn des 16. Jahrhunderts prominent festgehalten. LEPPE, *The Devil's Music*, 24.

¹⁵⁶ Richard A. CARLTON, *The 'Satanic' in Opera and Popular Belief. International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 35, No. 2 (2004), 139-149.

¹⁵⁷ NESTLER, *Geschichte der Musik*, 239-240.

¹⁵⁸ Carl Burney's *der Musik Doctors Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien* welche er unternommen hat am zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln. Aus dem Englischen übersetzt von C.D. Ebeling, Aufsehern der Handelsakademie zu Hamburg, Hamburg 1772 (Faksimile-Nachdruck, hg. von Richard SCHAAL, Kassel u.a. 1959), 86-88.

¹⁵⁹ KLEIN, *The Devil's Music*, 93.

¹⁶⁰ LEPPE, *The Devil's Music*, 111.

¹⁶¹ PINO, *Music as Evil*, 50.

Teufelsgeiger“ bekam.¹⁶² Der „Teufel als Solokünstler“ wurde in der Romantik zu einem gewinnbringenden Verkaufsargument. Im Gegenteil dazu, wurde das Narrativ vom Teufel in der Musik, weiterhin benutzt, um neue oder andersklingende Musik zu diffamieren. So wurde Beethoven beschuldigt mit seinen Kompositionen in teuflischer Absicht die musikalische Form zu zerstören.¹⁶³ Ebenfalls mit dem Etikett des Bösen wurden die Komponisten Richard Wagner und Franz Liszt markiert und in einer Rezension wurde die Oper „Carmen“ (1875) von Georges Bizet so beschrieben, als ob das Böse selbst diese geschrieben hätte.¹⁶⁴

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im Mittelalter das theologische Konzept von Musik und Teufel überwiegt. Wer mit falschen Tönen oder Instrumenten musiziert, tut dies im Auftrag des Teufels. Nicht einzelne Künstler werden kritisiert, sondern ganze Musikstile und musikalische Praxis. In der Neuzeit wird das Böse repräsentiert aufgrund der musikalischen Themenauswahl. Die Figur des Teufels hingegen musiziert nicht nur selbst, sondern wird auch als Erklärungsmodell für ungewohnte Aufführungspraxis oder das (Fehl-) Verhalten von Musikern herangezogen. Eine Konstante blieb allerdings die Diffamierung neuer oder ungewohnter Musik mit Hilfe des Teufels.¹⁶⁵

3.2.4. Zwischen Jazz und Rock – Der Sound des Teufels im 20. Jahrhundert

Im 20. Jh. wurden weiterhin ganze musikalische Gattungen, aber auch einzelne Persönlichkeiten in der Musik verteufelt. Der Dirigent Wilhelm Furtwängler aufgrund der Leitung der Berliner Philharmoniker zur Zeit des Nationalsozialismus,¹⁶⁶ die Musikrichtungen Jazz und Blues aufgrund von sozialpolitischen, religiösen und rassistischen Gründen. Im Blues trafen afrikanische und karibische Rhythmen auf eine inhaltliche Hoffnung der

¹⁶² Den Beinamen bekam Paganini aufgrund seiner extravaganten Person sowie der Aufführungspraxis seiner Kompositionen bei den Konzerten. NESTLER, Geschichte der Musik, 466.

¹⁶³ LEPPE, The Devil's Music, 120.

¹⁶⁴ PINO, Music as Evil, 49.

¹⁶⁵ Hermann Hesse beschrieb in „Steppenwolf“ (1927) die Aufgabe der Tonalität als „Verfall der menschlichen Zivilisation“. Siehe: LEPPE, The Devil's Music, v, 228 sowie 240. Klein sieht die „Wahrnehmung dämonischer Musik“ als Indiz für historische Umbrüche. KLEIN, The Devil's Music, 215.

¹⁶⁶ So wird dieser in einer Biographie mit „teuflischen Verpflichtungen“ konfrontiert und als „Dirigent des Teufels“ bezeichnet. Siehe: Sam H. SHIRAKAWA, The Devil's Music Master: The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler, New York-Oxford 1992, 225 und 279.

Afroamerikaner auf ein besseres Leben.¹⁶⁷ Über einzelne Persönlichkeiten, wie dem Bluesmusiker Robert Johnson (1911-1938) und vereinzelte Lieder, wurde der Teufel auf die gesamte Musikrichtung des Blues übertragen.¹⁶⁸ Gerade aufgrund der Konfrontation des Blues als „Teufelsmusik“ wurde dieser zu einem spielerischen Element in der Musik, verwendet zur Schaffung eines „komischen Moments“ und als Metapher für „den bösen schwarzen Mann“.¹⁶⁹ Bei der Verteufelung des Jazz spielte neben der „schwarzen Musik“ an sich auch die Kategorie Jugend eine Rolle.¹⁷⁰ Genauso wie dem Blues oder Jazz erging es auch dem Rock `n` Roll nach dem 2. Weltkrieg.¹⁷¹

Erst als weiße Musiker anfangen diese „schwarze Teufelsmusik“ nachzuahmen, wurde Rockmusik salonfähig. Die Musikauswahl der weißen Nachkriegsjugend, denen nun Tanzen und Sex wichtiger waren als christlich-puritanische Werte, wurde auch als relevant für die gesellschaftliche Zukunft betrachtet.¹⁷² Die neue Musik polarisierte und war Sinnbild für einen sozialen und kulturellen Wandel. Erstmals waren der Klang und die Wirkung der Musik ausschlaggebend für einen neuen Lebensstil. In der Musik kamen nun (sexueller) Liberalismus, moralischer Relativismus und Interesse an fernöstlichem Kulturgut zur Geltung.¹⁷³ Im folgenden Abschnitt soll aufgezeigt werden, wie die bestehenden Narrative

¹⁶⁷ James A. COSBY, *Devil's Music, Holy Rollers and Hillbillies: How America Gave Birth to Rock and Roll*, Jefferson (North Carolina), 2016, 47-48 und 116.

¹⁶⁸ Johnson veröffentlichte nur zwei Lieder mit Bezug zum Teufel. In „Hell Hounds on My Trail“ besingt er Höllenhunde, vor denen es für ihn kein Entkommen gibt. Höre: Robert Johnson [USA], *Hell Hound On My Trail/ From Four Until Late*, Vocalion, 03623, 1937. Siehe: TRUMMER, *Sympathy for the Devil?* 85. In „Me and the Devil Blues“, verarbeitet er eine gescheiterte Beziehung zu einer Frau. Höre: Robert Johnson [USA], *Me and the Devil Blues/ Little Queen of Spades*, Vocalion, 04108, 1938

¹⁶⁹ COSBY, *Devil's Music*, 39.

¹⁷⁰ Peter BLECHA, *Taboo Tunes: A History of Banned Bands & Censored Songs*, San Francisco 2004, 18. Die Hinwendung zu „Rhythmen des Dschungels“ wurde neben dem Teufel auch mit den Gefahren des Atheismus und Kommunismus assoziiert. Siehe: Anna NEKOLA, ‚More than just a music‘: conservative Christian anti-rock discourse and the U.S. culture wars. *Popular Music*, Vol. 32, No. 3 (2013), 407-426, hier 409.

¹⁷¹ Der Begriff wurde durch den Radio DJ Alan Freed populär gemacht, welcher ab 1953 eine Sendung mit dem Namen „The Moon Dog Rock and Roll House Party“ moderierte. Dazu: Peter WICKE, *Jazz, Rock und Popmusik*. In: Doris STOCKMANN (Hg.), *Volks- und Populärmusik in Europa*, Laaber 1997, 445-477, hier 465.

¹⁷² COSBY, *Devil's Music*, 132 und 194; Auch: WICKE, *Jazz, Rock und Popmusik*. 461-462.

¹⁷³ Sławomir HAWRYSZCZUK, *Religia Rocka. Ciemna Strona Muzyki Rozrywkowej*, Warszawa 2010, 43 und 65.

vom Teufel in der Musik im 20. Jahrhundert bis zum Aufkommen der Musikrichtung des Heavy Metal ergänzt und verändert wurden und zur Herausbildung eines genretypischen Weltbildes beitrugen.

3.3. Neue Medien, Rockmusik und der Teufel

Der Teufel in der Musik war nie wirklich weg und wurde im 20. Jh. zum visuellen und akustischen Bestandteil der Populärkultur. In neuen Medien wie Film und Fernsehen kam allerdings nicht jener Teufel aus der Bibel zur Geltung, sondern jener, welcher durch Vorstellungen von Aleister Crowley und Szandor LaVey sowie durch Fantasy-Literatur und Horror-Filme geprägt wurde. Während der Gitarrist von LED ZEPPELIN, Jimmy Page, sich offenkundig für Okkultes interessierte, spiegelte sich das im musikalischen Schaffen der Band kaum wider.¹⁷⁴ Im Gegensatz dazu die ROLLING STONES, welche mehrere Studioalben produzierten, in denen sie offen „Sympathie“ für den Teufel bekundeten.¹⁷⁵ Ebenfalls provokativ war die Vertonung einer satanistischen Messe 1969 durch die Band COVEN.¹⁷⁶ Nicht weniger zum Entsetzen der Eltern und Musikkritiker waren die bizarren Horrorshow-Inszenierungen auf der Bühne durch Vincent Fournier, dem Sänger der Band ALICE COOPER.¹⁷⁷ Während sich die ROLLING STONES nach den Ereignissen von Altamont 1969 vom Teufel distanzierten, wurde das teuflische Image der Rockmusik gerade dadurch festgeschrieben.¹⁷⁸ Kommerziell erfolgreiche Bands wie KISS oder AC/DC trugen durch die

¹⁷⁴ Lediglich im Lied „Stairways to Heaven“ auf dem unbetitelten 4. Album sah man sich mit dem Vorwurf konfrontiert, versteckte satanistische Botschaften versteckt zu haben, welche erst über das Abspielen der Scheibe rückwärts („backward masking“) zum Vorschein kommen sollten. Höre rückwärts: „Stairway to Heaven“, auf: LED ZEPPELIN [GBR], Untitled, Atlantic, 2401012, 1971. Erst durch diese Vorwürfe bedingt fingen Fans an die Musik rückwärts zu hören, woraufhin einige Musiker und Bands tatsächlich Nachrichten aus der Unterwelt auf den Alben hinterließen. BLECHA, *Taboo Tunes*, 51.

¹⁷⁵ THE ROLLING STONES [GBR], *Their Satanic Majesties Request*, Decca, Decca, TXS 103, 1967; THE ROLLING STONES [GBR], *Beggars Banquet*, Decca, Decca, LK 4955, 1968; THE ROLLING STONES [GBR], *Goats Head Soup*, Rolling Stones Records, COC 59101, 1973. Siehe: TRUMMER, *Sympathy for the Devil?* 112-115.

¹⁷⁶ Höre: COVEN [USA], *Witchcraft Destroys Minds & Reaps Souls*, Mercury, SR 61239, 1969. Siehe: TRUMMER, *Zerstörer, Trickse, Aufklärer*. 434.

¹⁷⁷ CASE, *Here's to My Sweet Satan*, 12.

¹⁷⁸ Im Dezember 1969 spielten die STONES ein Konzert im kalifornischen Altamont. Im Zuge dessen der junge Afroamerikaner Meredith Hunter durch einen Hell's Angels Ordner erstochen wurde, als dieser mit einer Waffe in Richtung Bühne zielte. Der Vorfall ereignete sich während dem Lied „Under My Thumb“. Dazu: CASE, *Here's to my Sweet Satan*, 8. In der Dokumentation zur Tournee wurden die Ereignisse aus

Schaffung von Freiräumen in der Bedeutungsfindung des Bandnamens und der geschickten Platzierung des Teufels zu Vermarktungszwecken ihrerseits zur Verfestigung des Teuflischen in der Rockmusik in den 1970ern bei.¹⁷⁹

Neben der Rockmusik, sind Horror-Filme und Fantasy-Literatur weitere Aspekte, wie Satan den Weg in die Heavy Metal Musik fand.¹⁸⁰ Besonders einflussreich auf die Musik waren die Erzählwelten von Howard P. Lovecraft (1890-1937) und seine dämonische Kosmologie aus dem Buch *Necronomicon*,¹⁸¹ sowie die Mythologie aus Werken von John Ronald Reuel Tolkien (1892-1973). Daneben zählen Filme wie „Der Exorzist“ (1973),¹⁸² „The Texas Chainsaw Massacre“ (1974),¹⁸³ „The Omen“ (1976)¹⁸⁴ sowie „Carrie“ (1976)¹⁸⁵ zu den einflussreichsten Gruselfilmen der 1970er Jahre. Die Horror- und Schauergeschichten sowie Fantasy-Reihen vereinbarten klassische Teufelsbilder mit neuen fantasievollen Gegenwelten und sättigten den Bedarf an Übernatürlichen und Unerklärlichen.¹⁸⁶ Da Horror und Heavy Metal Musik sich dasselbe Publikum teilen, ist es nicht verwunderlich, dass beide Medien eine Kooperation eingegangen sind. So wird Heavy Metal heutzutage in Horrorfilmen

dramaturgischen Gründen auf das Lied „Sympathy for the Devil“ verlegt. Siehe: Albert Maysles, David Maysles und Charlotte Zwerin, „Gimme Shelter“, USA 1970, 91min, Maysles Films.

¹⁷⁹ So soll KISS für „Kids in Satan’s Service“ oder „Knights In Satan’s Service“ stehen. ARANZA, Backward Masking, 23; CASE, Here’s to My Sweet Satan, 16. AC/DC wird statt dem plausiblen „Alternating Current/Direct Current“ mit „After Christ/Devil Comes“ oder „Anti-Christ/Devil’s Child“ aufgelöst. Jon TRZCINSKI, Heavy Metal Kids: Are They Dancing with the Devil? *Child & Youth Care Forum*, Vol. 21, No.1 (1992), 7-22, hier 17. Klaus Miehlung sieht die inoffizielle Auflösung als „Antichrist/Death to Christ“. Klaus MIEHLING, Gewaltmusik – Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen. Mit einem Geleitwort von Ludger LÜTKEHAUS, Würzburg 2006, 39. Die Band AC/DC hatte mit Liedern wie „Hell ain’t a bad Place to be“ (1977), „Highway to Hell“ (1979) oder „Hell’s Bells“ (1980) große Erfolge, wobei dabei die Beziehungen zu Frauen, der Lebensstil und der Tod des Sängers Bon Scott verarbeitet wurden. Siehe: Andreas ALT, AC/DC. In Rock We Trust, München 2010².

¹⁸⁰ WEINSTEIN, Heavy Metal, 40. Dazu zählen auch Ira Levin’s „Rosemary’s Baby“ (1967) und Werke von Stephen King. CASE, Here’s to My Sweet Satan, 22 und 38.

¹⁸¹ Timothy H. EVANS, A Last Defense against the Dark: Folklore, Horror, and the Uses of Tradition in the Works of H.P. Lovecraft. *Journal of Folklore Research*, Vol. 42, No. 1 (2005), 99-135.

¹⁸² William Friedkin, „The Exorcist“, USA 1973, 122min, Warner Bros. Productions. Nach einer Romanvorlage von William Peter Blatty von 1971.

¹⁸³ Tobe Hooper, „The Texas Chainsaw Massacre“, USA 1974, 83 min, Vortex.

¹⁸⁴ Richard Donner, „The Omen“, USA 1976, 111min, Twentieth Century-Fox Productions.

¹⁸⁵ Brian De Palma, „Carrie“, USA 1976, 98min, Red Bank Films.

¹⁸⁶ Horror und Heavy Metal passen nach Robert Walser deshalb gut zusammen, weil beide die gleichen Unsicherheiten des Menschen bedienen. Siehe: WALSER, Running With The Devil, 161.

strategisch platziert. Heavy Metal oder eine seiner Spielarten ertönen während dem Schlachten im Filmgeschehen und sollen besondere Assoziationen des Brutalen und Rohen erwecken.¹⁸⁷

Der Teufel, Dämonen, Okkultes und Unerklärliches erlebten Ende der 1960er/ Anfang der 1970er Jahre in den USA einen konjunkturellen Aufschwung. Neue religiöse Lehren stellten den Teufel in den Mittelpunkt, Pop Art-Künstler, Rockmusiker und Bands wurden von okkulten Literatur und Filmen inspiriert. Okkultes als Verkaufsstrategie wurde kindgerecht aufbereitet.¹⁸⁸ Das Okkulte und das Böse wurden zu einer (kommerziellen) Erfolgsgarantie für mediale Aufmerksamkeit.¹⁸⁹ Genau in dieser Zeit des kulturellen und technologischen Umbruchs liegen die Ursprünge des musikalischen Genres Heavy Metal.

Heavy Metal weist in seinen Einflüssen eine hohe Affinität für die Vormoderne auf. Die Begeisterung und Faszination für den Teufel und diesem unterstellte Phänomene, übernatürlichen Erscheinungen und Grenzerfahrungen wirken überwiegend aus Medien wie Literatur, Film oder Kino auf das musikalische Genre.¹⁹⁰ „Satanistische Identität“ wurde durch neue Medien der Populärkultur vermittelt und teilweise auch über diese angeeignet.¹⁹¹ Dabei wurden die traditionellen Vorstellungen des Teufels durch ideologische Erhöhung und mediale Repräsentation ergänzt und überarbeitet.¹⁹² Im folgenden Abschnitt sollen

¹⁸⁷ Joseph TOMPKINS, What's the Deal with Soundtrack Albums? Metal Music and the Customized Aesthetics of Contemporary Horror. *Cinema Journal*, Vol. 49, No. 1 (2009), 65-81, hier 73. Siehe auch: Charles Martin Smith, „Trick Or Treat“, USA 1986, 98 min, De Laurentiis Entertainment Group (DLG); Dario Argento, „Opera“ [Terror in der Oper], USA 1987, 107min, ADC Films; John Carpenter, „Prince of Darkness“, USA 1987, 102 min, Alive Films.

¹⁸⁸ Im Comic war auf einem Motorrad ein Kopfgeldjäger auf Seelenfang für den Teufel. Erste Ausgabe in: Gary Friedrich, Roy Thomas and Mike Ploog, „Origin of the Ghost Rider“, Marvel Spotlight Vol. 1, No. 5, August 1972. Zudem bekam Spielzeug okkult angehauchte Namen, zum Frühstück gab es „gruselige“ Frühstücksflocken und im Fernsehen lief eine animierte Geister- und Gespensterjagd. Siehe: Joe Ruby, Ken Spears, Scooby-Doo. Where are you! Season 1-3, USA 1969-1975, Hanna-Barbera Productions. Ältere Kinder und Jugendliche beschäftigen sich mit Ouija-Boards, spielten „Dungeons & Dragons“ oder führten gleich „satanistische Kulte“ auf.

¹⁸⁹ CASE, Here's to My Sweet Satan, 54, 85 und 96.

¹⁹⁰ TRUMMER, Sympathy for the Devil?, 340.

¹⁹¹ DYRENDAL, Devilish Consumption, 80.

¹⁹² Bill ELLIS, Raising the Devil: Satanism, New Religions, and the Media, Lexington (Kentucky) 2000, 200.

charakteristische Zuschreibungen über die Musik und Kultur Heavy Metal ausgearbeitet werden, ehe die Teufelsbilder im Genre analysiert werden.

4. Heavy Metal als musikalisches Genre und Kultur¹⁹³

Heavy Metal ist eine relativ junge Musikrichtung, welche sich erst allmählich in den 1970er Jahren aus der amerikanischen und britischen Rockmusik heraus entwickelt hat und mittlerweile ein globales Phänomen darstellt. Heavy Metal kann nicht nur als Musik verstanden werden, sondern auch als ein damit einhergehender Lebensstil und Kultur. Beide Bereiche sollen hier für ein besseres Verständnis vorgestellt werden.

„Heavy Metal“ war zunächst keine Eigenbezeichnung, sondern taucht als erstes bei Musikjournalisten und Fans bei der Beschreibung des neuen „Hard Rock“-Stils auf.¹⁹⁴ Dabei kennt die Begriffsgeschichte mehrere Überlieferungstraditionen. Ian Christie nennt die Novelle „Nova Express“ (1964) von William S. Burroughs als Quelle,¹⁹⁵ während andere die Genrebezeichnung auf den Vers „Heavy Metal Thunder“ im Lied „Born to be Wild“ (1968) von STEPPENWOLF zurückführen.¹⁹⁶ Ebenfalls 1968 taucht der Begriff erstmals bei der Besprechung eines Albums von Barry Gifford im *Rolling Stone Magazine* auf.¹⁹⁷ Als Genrebezeichnung durchgesetzt hat sich der Begriff allerdings erst mit dem Aufkommen der „New Wave of British Heavy Metal“.¹⁹⁸ Unabhängig davon, wem man das erstmalige Anwenden des Begriffs „Heavy Metal“ zuschreibt, er bezog sich auf die neue Klangwirkung

¹⁹³ Alternativ zu diesem Kapitel können die offiziellen Videos zu „I wanna Rock“ und „We’re not gonna take it“ von TWISTED SISTER angesehen werden. TWISTED SISTER [USA], *Stay Hungry*, Atlantic Records, 80156-1, 1984.

¹⁹⁴ Eric Campbell beschrieb in einem nostalgisch zurückblickenden Essay, dass der Unterschied zwischen „Hardrock“ und „Heavy Metal“ die Anzahl der gespielten Balladen, das dämonische Image der Bands, die dämonischen Inhalte der Lieder und der Bühnenauftritte sei. Siehe: Eric CAMPBELL, The Death of Satan: A Novice Poet's Ode to His Innocence, Classic Heavy Metal, & the Creativity of Imaginary Evil. *The Massachusetts Review*, Vol. 46, No. 1 (Spring, 2005), 105-120, hier 106-107.

¹⁹⁵ Darin übernimmt der dämonische Bösewicht „Uranium Willy – the heavy metal kid“ die Kontrolle über die Erde und stürzt die Welt ins Chaos. Der Musikkritiker Lester Bangs soll den Begriff und die Figur auf die Musik von BLACK SABBATH übertragen haben. CHRISTIE, Höllen-Lärm, 22.

¹⁹⁶ Der Vers bezog sich auf das Geräusch von Motorrädern. Siehe: ELFLEIN, Schwermetallanalyse, 43.

¹⁹⁷ Frank SCHÄFER, Notes on Metal. In: ROHR, SCHWAAB (Hg.), *Metal Matters*, 23-37, hier 25.

¹⁹⁸ Sebastian BERNDT, Gott haßt die Jünger der Lüge. Ein Versuch über Metal und Christentum: Metal als gesellschaftliches Zeitphänomen mit ethischen und religiösen Implikationen, Hamburg 2012, 48-49.

der Musik. Mit Heavy Metal wurde Krach und Lärm, Metallverarbeitung, laute Motorräder, Kriegsgeschehen, Kanonen und Chaos assoziiert.

Der Beginn des Genres wird mit Bands wie LED ZEPPELIN, VAN HALEN oder BLACK SABBATH angesetzt. In der musikalischen Entwicklung von Heavy Metal werden dabei mehrere Phasen unterschieden. Dietmar Elflein beschrieb diese als „Herausbildung“ des Genres, „Kristallisierung“ und als anschließende „stilistische Ausdifferenzierung“.¹⁹⁹ Will man diese Phasen zeitlich einordnen so steht am Anfang der „Hardrock“ der späten 1960er Jahre, welcher geprägt war durch überragende Gitarristen und Soloeinlagen. Die Phase ab Mitte der 1970er bis Mitte der 1980er Jahre wird als „klassischer“ Heavy Metal bezeichnet. Zuletzt kam es seit den 1980er Jahren zu einer immer größer werdenden Differenzierung der Spielarten, wobei die Tendenz verstärkt in Richtung Extreme und „Härte“ ging, sowohl musikalisch-inhaltlich als auch visuell-ästhetisch. Viele jener Musiker mit einer extremen Spielweise (hinsichtlich Tempo und Gesang) waren einst selbst Anhänger und begeisterte Zuhörer der frühen Hard Rock- und Heavy Metal-Bands.²⁰⁰

Dem musikalischen Vorläufer „Hard Rock“ werden folgende Merkmale zugeschrieben: ein Viervierteltakt, welcher meist mit einem Bluesschema gespielt wird, einen ausgiebigen Gebrauch von Verzerrern, einen dominierenden Gesang des Sängers sowie eine extreme Lautstärke bei der Spielart.²⁰¹ Heavy Metal sei nach Robert Walser zusätzlich geprägt durch das Aufkommen von Powerakkorden (power chords), prägnante Motive (heavy riffs), heulender Gesang (wailing vocals) und durch virtuose Solos durch Gitarristen und

¹⁹⁹ ELFLEIN, Schwermetallanalyse, 44-45.

²⁰⁰ Oliver ROHLFS, Extrem, Explizit, Erhaben – Heavy Metal als neue E-Musik. In: Werner FAULSTICH, Gerhard SCHÄFFNER (Hg.), Die Rockmusik der 80er Jahre. 4. Lüneburger Kolloquium zur Medienwissenschaft, Bardowick 1994, 47-68, hier 48-50.

²⁰¹ KNEIF, Sachlexikon Rockmusik, 102. Die extreme Lautstärke sowie deren Auswirkungen auf das Wohlbefinden und die Herzfrequenz sollen unter anderem zur strategischen Kriegsführung verwendet worden sein: 1981 soll der von italienischen Rotbrigaden entführte amerikanische General James L. Dozier dauerhaft Hardrock ausgesetzt gewesen sein. Siehe: ROCKWELL, Trommelfeuer, 31. Nach Aussagen der U.S. Army Psychological Operations wurden Gefangene mit Musik von METALLICA gefoltert. Dazu: CHRISTE, Höllen-Lärm, 379. Als sich der Machthaber von Panama, Manuel Noriega, im Dezember 1989 in die apostolische Nuntiatur in Sicherheit brachte, wurde diese tagelang mit Rockmusik bespielt, um diesen zur Aufgabe zu zwingen. Dazu: ALT, AC/DC, 36-37.

Schlagzeuger (virtuosic solos by guitarists and drummers).²⁰² Dietmar Elflein ergänzte, dass der Tritonus im Heavy Metal als emanzipiertes, eigenständiges Intervall fungiert.²⁰³

Die größten musikalischen Einflüsse im Heavy Metal entstammen, neben dem Blues und der Rockmusik, aus Klassischer Musik. Auch wenn klassische Werke immer wieder neu interpretiert werden und es zur Unterstützung durch ein Orchester bei Konzerten oder Studioaufnahmen kommt, gehören Streich-, Tasten- und Blasinstrumente nicht unbedingt zur Grundausrüstung einer Heavy Metal Band.²⁰⁴ Am häufigsten bestehen Heavy Metal Bands aus einem Sänger, welcher auch ein Instrument spielen kann, einem oder mehreren Gitarristen, einem Bassspieler und einem Schlagzeuger. Nicht das Geschlecht, die soziale, ethnische oder geografische Herkunft stehen im Vordergrund, sondern die Beherrschung des jeweiligen Instruments, besonders die Wechselwirkung zwischen „virtuosom Exzess und Kontrolle“²⁰⁵ fasziniert das Publikum.

Vor allem zu Beginn des Genres waren die ersten Musiker und Zuhörer im Heavy Metal, überwiegend männliche Jugendliche bzw. junge Erwachsene mit weißer Hautfarbe, welche aus dem Arbeitermilieu entstammen.²⁰⁶ Sowohl der Klang, als auch die Songtexte im frühen Heavy Metal haben als Hintergrund die Arbeiterklasse und die metallverarbeitende industrielle Geografie Nordenglands.²⁰⁷ Gerade der Kontext von einbrechender Industrie, hohen Arbeitslosenzahlen, sozialen und politischen Spannungen soll das Aufkommen des Genres ermöglicht haben, in welchem sich über visuelle und inhaltliche Ebenen Perspektivlosigkeit und alternative Lebenskonzepte einerseits und ideale Männlichkeitsbilder

²⁰² WALSER, Article „Heavy Metal“, 301. Nach Allan Moore trägt gerade die Stimme zur Zuschreibung der Kategorie „Kraft“ (power) an das Genre Heavy Metal bei. MOORE, Song Means, 104.

²⁰³ ELFLEIN, Schwermetallanalyse, 132.

²⁰⁴ WEIERMANN, Heavy Metal, 38-52.

²⁰⁵ ELFLEIN, Schwermetallanalyse, 49 und 309.

²⁰⁶ Mittlerweile sind die Fans und Musiker der ersten Stunde längst erwachsen und im Greisenalter. Obwohl Heavy Metal ein globales Phänomen darstellt und der Anteil weiblicher Fans sichtbar gestiegen ist, gibt es weiterhin eine Dominanz des weißen Mannes. Für eine der wenigen afroamerikanischen Bands, welche Heavy Metal Musik spielen, höre: BLACK DEATH [USA], Black Death, Auburn Records, AU 002/ AU7-002, 1984. Für eine weibliche Sängerin höre: CHASTAIN [USA], *Voice Of The Cult*, Leviathan Records, 19881-1, 1988 oder TAIST OF IRON [USA], *Resurrection*, Iron Records, IR 1313, 1984.

²⁰⁷ Leigh Michael HARRISON, Factory Music: How the Industrial Geography and Working-Class Environment of Post-War Birmingham Fostered the Birth of Heavy Metal. *Journal of Social History*, Vol. 44, No. 1 (Fall 2010), 145-158.

andererseits widerspiegeln. Heavy Metal erscheint in der Wahrnehmung der Musiker und Zuhörer demnach als musikalische Antwort auf die Probleme der Zeit.²⁰⁸ Auch Jeffrey Arnett verortet Heavy Metal als Antwort für Jugendliche in Lebenskrisen, welche zumindest im amerikanischen Kontext ausgelöst wurde durch eine zunehmende Entfremdung innerhalb der eigenen Kultur, besonders durch den Niedergang von Religion, Familie und Gemeinschaft sowie dem Aufstieg von neuen Medien.²⁰⁹

Durch die Zuschreibung von Sinn und Identität weist Heavy Metal als Musikrichtung und Kultur zudem ein gewisses religiöses Potenzial auf. Das eigene Selbstverständnis und die Inhalte der „Subkultur“ werden überhöht. Die Musiker und die Bands werden ikonografisch und musikalisch verehrt und gepriesen. Einige Bands wie PAGAN ALTAR oder METAL CHURCH suggerieren bereits im Namen, dass Heavy Metal nicht nur als Ersatzreligion dienen kann, sondern auch ein religiös-ideologisches Programm darstellt.²¹⁰ Die religiöse Polemik richtet sich dabei vor allem gegen das Christentum und insbesondere die katholische Kirche. Heavy Metal und seine Botschaften werden hierbei selbst zum Heilsversprechen.²¹¹

Besonders in der Anfangszeit des Genres wird die Musikrichtung öfters in Liedern als quasi (religiöse) Bewegung beschrieben, deren wichtigste Botschaft - die Musik, unaufhaltsam sei. Heavy Metal sei demnach eine (militärische) Mission mit einem gesellschaftlich-kulturellen Auftrag.²¹² In den Texten wird dabei dem Zuhörer vermittelt, dass Heavy Metal oder generell Rockmusik das einzige (religiöse) Bedürfnis sei, welches durch das Hören der Musik und dem Ausleben des Lebensstils befriedigt wird. In der Musikrichtung und der Kultur findet man sowohl die Verarbeitung von religiösen Themen und religiösen

²⁰⁸ Harris M. BERGER, Death Metal Tonality and the Act of Listening. *Popular Music*, Vol. 18, No. 2 (1999), 161-178, hier 172.

²⁰⁹ Jeffrey Jensen ARNETT, *Metalheads. Heavy Metal Music And Adolescent Alienation*, Boulder-Oxford 1996, 17 und 26.

²¹⁰ Marcus Moberg zufolge fungiert Heavy Metal entweder als ressourcengebend für religiöse Ideen oder konstituiert Religion selbst. Siehe dazu: Marcus MOBERG, Religion in Popular Music or Popular Music as Religion? A Critical Review of Scholarly Writing on the Place of Religion in Metal Music and Culture. *Popular Music and Society*, Vol. 34, No. 1 (2012), 113-130, hier 113.

²¹¹ Sehr gut verdeutlicht am Bandnamen JUDAS PRIEST. BERNDT, Gott haßt die Jünger der Lüge, 112.

²¹² In den Liedern wird unter anderem entweder eine „Heavy Metal Army“, „Heavy Metal Soldiers“ oder „Heavy Metal Warriors“ besungen.

Grenzerfahrungen, als auch die Darstellung von Heavy Metal als (religiös motivierte) „subversive Ideologie“ oder als „kulturelles System“ selbst.²¹³

Die Anhänger der Musikrichtung werden, aufgrund ästhetischer Kriterien wie langer Haare oder dem damit verbundenem Tanzstil, entweder als *headbangers* oder als *metalheads* bezeichnet.²¹⁴ Zwar baut Heavy Metal auf Mimik und Gestik der Rockmusiker und deren Verhalten auf der Bühne auf, die Art der Bewegung musste allerdings zur Musik neu erfunden werden. Ein flotter Hüftschwung oder ein Walzer vermitteln beim Besingen des nahenden Weltuntergangs oder dem Beschwören des Teufels nicht das notwendige Chaos und die Brutalität des Geschehens. Charakteristisch für die Musikrichtung ist das „Headbanging“, was ein rhythmisches Rotieren des Kopfes bezeichnet. Dabei verschwindet das Gesicht in den sich mitdrehenden Haaren. Je mehr sich Heavy Metal musikalisch differenzierte, umso mehr veränderte sich auch der „Tanzstil“. Genretypisch wurden auch das „Moshing“ oder „mosh pits“, was das gegenseitige Anrempeln, Drängeln und Stoßen im Rhythmus der Musik bezeichnet. Werden diese Bewegungen in einem Kreis ausgeführt spricht man von „circle pits“. Wird die Menge dabei in zwei Gruppen geteilt, welche auf ein Zeichen hin aufeinander losrennen und miteinander zum „Rangeln“ anfangen spricht man von einer „Wall of Death“. Die Art der Bewegung, ist dabei der Spielart der Musik selbst geschuldet, welche auf Geschwindigkeit und Härte beruht, sowie der Aufführungspraxis bei größeren Menschenversammlungen. Dabei geht es bei der Bewegung zur Musik um den jeweils kontrollierten Wutausbruch und die Ekstase, wo Aggressionen und Zorn Gefühle sind, welche helfen, die Energie der Musik noch intensiver zu Erleben.²¹⁵

Die Musik, welche im Studio eingespielt wurde und über Vinyl oder CDs verkauft wurde, oder aus dem Radio auf Kassette aufgenommen wurde, sollte bei Konzerten qualitativ reproduzierbar sein. War das nicht möglich, wurden enorme Bühnenshows und eine imposante Lichttechnik als Kompensation angedacht. Das Konzert stellt für die Heavy Metal-

²¹³ MOBERG, Religion in Popular Music, 128. Maria Spychinger sieht letztendlich das religiöse Potenzial von Musik als individuelle Angelegenheit, weshalb sie Musik zwar eine Tiefendimension zuschreibt, jedoch nicht von Musik als Religion spricht. Dazu: Maria SPYCHINGER, „Musik ist meine Religion“. Musik als säkulare und individualisierte Bedeutungsträgerin und die spirituelle Dimension des musikalischen Selbstkonzepts. In: BELZEN (Hg.), Musik und Religion, 183-198, hier 190 und 193.

²¹⁴ WEINSTEIN, Heavy Metal, 104 und 113.

²¹⁵ Christian HOFFSTADT, Michael NAGENBORG, You're too Fuckin Metal for Your Own Good! Controlled Anger and the Expression of Intensity and Authenticity in Post-Modern Heavy Metal. In: SCOTT, VON HELDEN (Hg.), The Metal Void, 37-45.

Kultur ein gruppendynamisch wichtiges „Ritual“ dar.²¹⁶ Die Zuneigung zur Musik, den Bands und den Künstlern, wird dabei nicht nur über Applaus und Klatschen sowie dem Ankauf von Fanartikeln bekundet, sondern auch über den „teuflischen Gruß“. Dabei werden bis auf den Zeigefinger und den Kleinen Finger die übrigen Finger eingeklappt, so, dass bei entsprechender Vorstellungskraft stilisierte Hörner sichtbar werden, welche als Attribute des Teufels gelten.²¹⁷ Der Ausdruck von Bewunderung für die Musik, die Künstler sowie die Zugehörigkeit zur Kultur manifestieren sich nicht nur während dem Konzert, sondern auch im Alltag durch entsprechende Kleidung und Aussehen.

Die Kleidung in der Heavy Metal Kultur sollte äußerlich als antibürgerlich verstanden werden. In den 1970er und 1980er Jahren wurde überwiegend eine Mischung aus langen Haaren, einfachen „Streetstyle-Look“ mit Jeans und T-Shirts,²¹⁸ Motorrad-Bekleidung wie Leder- und Jeanskutteln, sowie Elementen aus dem Sodomasochismus-Bereich getragen, welche ergänzt wurden mit Nietengürtel und Ketten. In der Spielart Black Metal tritt zusätzlich noch weiß-schwarze Schminke im Gesicht als Charakteristikum auf.²¹⁹ Auch in der Kleidung sollten das Rebellische, das Sexuell-offene, das Liebäugeln mit gesellschaftlichen Tabus, das Männliche, der idealisierte Freiheitsbegriff und das Abenteuerlustige zur Geltung kommen. Die Kleidung, die Gestaltung der Schriftzüge der Bandlogos sowie die Albumcover

²¹⁶ ARNETT, Metalheads, 12.

²¹⁷ Ronnie James DIO (1942-2010) behauptete dieses Handzeichen, welches er vom italienischen „mano cornuta“ (gehörnte Hand) gekannt hat, für das Genre Heavy Metal etabliert zu haben. Die Handbewegung hat dabei unterschiedliche Bedeutungen, meist jedoch mit apotropäischer Wirkung gegen etwas Böses oder Unheimliches. Dazu: CHRISTE, Höllen-Lärm, 363. Den „Teufelsgruß“ zeigte die Band COVEN bereits 1969 auf dem Begleittext zu ihrem Album und auch andere Musiker benutzten diese Geste noch früher als DIO. Zur kollektiven Symbolik wurde die Handgeste aber erst innerhalb der Heavy Metal Kultur umfunktioniert.

²¹⁸ Auf den T-Shirts und Kutteln wurden Logos der Bands oder andere Symbole der Kultur ersichtlich aufgedruckt und aufgenäht. Julia ECKEL, Kutte & Co – Zur textilen Schriftbildlichkeit des Heavy Metals. In: NOHR, SCHWAAB (Hg.), Metal Matters, 55-70.

²¹⁹ Arthur Brown, welcher sich selbst als „The God of Hellfire“ bezeichnete und die Band KISS nahmen Ende der 1960er/Beginn 1970er Jahren diese Bemalung vorweg. Erst die Verbindung mit Musik schafft aus Ästhetik eine Bedrohung. Höre und sehe: THE CRAZY WORLD OF ARTHUR BROWN [GBR], *The Crazy World of Arthur Brown*, Track Records, 613005, 1968. Höre und sehe: VON [USA], *Satanic Blood*, Independent, C-91, 1992.

sollten einprägsam sein und als „visuelle, figurative und narrativ funktionierende Erkennungszeichen“²²⁰ für das musikalische Genre wirken.

Für Anhänger der Musik war neben dem Konzertbesuch oder der entsprechenden Kleidung die Netzwerkbildung unerlässlich. Über soziale Interaktion bekam man entweder mündliche Musikempfehlungen oder gar die empfohlene Musik selbst in die Hände. Die Kommunikation unter den Fans war, neben der Institution Plattenladen, eine der wenigen Möglichkeiten für die Zirkulation der Musik.²²¹ Die Möglichkeit zur Mitsprache über die Musik stellt ein entscheidendes Kriterium der Zugehörigkeit zur „Subkultur“ dar. Nur wer mit Wissen über die Musik, die Bands und deren Lieder glänzt, Musik hierarchisch Einordnen kann in Abgrenzung zu anderen Musikstilen und diese begründen kann, kann sich darin behaupten. Ohne tiefere Kenntnisse und Auseinandersetzung mit der Musik auf allen Ebenen, vor allem aber das Hören der Musik, ist es nicht möglich, an dieser Gruppenidentität teilzunehmen. Aus diesen Gründen entstanden auch die ersten Fanzines und Zeitschriften auf Initiativen von Fans. Interne Kreise und Magazine waren vor allem zu Beginn oft die einzige Möglichkeit um an Neuigkeiten und Hintergrundwissen über die Bands und deren Musik zu kommen.²²²

Erst im Laufe der 80er Jahre kamen Radiostationen auf, welche entweder eine Sendung für die Musikrichtung frei gaben oder sich ganz dem Hard Rock bzw. Heavy Metal widmeten. Die Gründung von MTV 1981 und dem Aufkommen von Musikvideos wurde zu einem willkommenen Mittel für Bands und Musiker sich im Fernsehen zu präsentieren.²²³ Diejenigen Bands, wie MÖTLEY CRÜE oder TWISTED SISTER, welche zwar weiterhin provozierten, aber ihren Sound an das Fernsehpublikum anpassten (z.B. über Balladen) und das neue Medium zu Nutzen wussten, wurden extrem prägend auf den mit dem Genre

²²⁰ Rainer ZUCH, 'The Art of Dying' - Zu einigen Strukturelementen in der Metal-Ästhetik, vornehmlich in der Covergestaltung. In: NOHR, SCHWAAB (Hg.), Metal Matters, 71-85, hier 77. Heutzutage lässt die Kleidung oder das Aussehen nicht automatisch auf eine bevorzugte Musikrichtung schließen.

²²¹ Nur die wenigsten Platten waren aufgrund der musikalischen Spielart oder der Überlänge der Lieder „radiotauglich“, weshalb auch nur wenige Bands über das Radio gespielt wurden. CHRISTE, Höllen-Lärm, 61.

²²² Den Magazinen wurden dann sog. „Sampler“ beigegeben, in denen sich vers. Bands mit je einem Lied vorstellen konnten und dadurch ihre Bekanntheit steigern konnten. Bedeutende Magazine wurden unter anderem „Kerrang!“ (1981) und „Metal Hammer“ (1983), allerdings entstanden beide Medien nicht durch Fan-Initiativen. CHRISTE, Höllen-Lärm, 72-73.

²²³ Nicht immer stehen dabei das Besungene und das visuell Gezeigte im Zusammenhang. SACKL, „Tönernde Bilder“, 261-275.

assoziierten Kleidungsstil und das Auftreten auf der Bühne.²²⁴ Dagegen wurden die kommerziell erfolgreichen Bands, welche im Fernsehen gespielt wurden, unter vielen Fans als „Glam Metal“ abgestempelt, mit der Begründung, diesen seien Haarspray, Glamour und Verkaufszahlen wichtiger als „Werte“ des Heavy Metal.²²⁵

Ähnlich abwertend wie dem „Glam Metal“ erging es der stilistischen Ausprägung „Christian Heavy Metal“. Rockmusik und Heavy Metal erreichten vor allem unter Jugendlichen eine gewisse Popularität, was auch religiös-konservativen Diskursen nicht verborgen blieb. „Christian Heavy Metal“ stellt den Versuch eines Kompromisses zwischen gläubigen Befürwortern und religiös motivierten Gegner der Musik dar, welche hauptsächlich Heavy Metal aufgrund der Texte, Symbolik und Ästhetik, aber auch prinzipiell wegen der Klangwirkung, ablehnten.²²⁶ Die Musik im Christian Heavy Metal, welche grundsätzlich dem „säkularen“ Heavy Metal entspricht,²²⁷ sollte eine spirituelle Botschaft vermitteln. Christian Metal wurde von den Bands als religiöses Werkzeug zum Missionieren aufgefasst. Dadurch verhalfen Bands wie STRYPER oder MESSIAH vor allem in den USA die Kategorie „Jugend“ in Hinblick auf Werte wie Religion oder Familie zu politisieren.²²⁸

Gerade als Heavy Metal über das Fernsehen ein breiteres Publikum fand, gab es unter den Musikern und Fans auch rückläufige Bestrebungen. Über musikalische Härte und inhaltliche Extreme, repräsentiert durch Spielarten wie Thrash Metal (METALLICA, ANTHRAX, MEGADETH, SLAYER), Death Metal (POSSESSED) und Black Metal (VENOM, BATHORY), sollte

²²⁴ CHRISTE, Höllen-Lärm, 171.

²²⁵ Noch schlimmer ist es, wenn Bands überhaupt das Attribut Metal abgesprochen wird („Kuschelrock“).

²²⁶ Joseph RATZINGER, *Theology of the Liturgy: The Sacramental Foundation of Christian Existence*, ed. by Michael J. MILLER, translated by John SAWARD et al., San Francisco 2014, 456: “Music of this type must be excluded from the Church, not for aesthetic reasons, not out of reactionary stubbornness, not because of historical rigidity, but because of its very nature.” Siehe auch: Matthew STEINBRONN, *Can Christian Heavy Metal Redeem the Heavy Metal Genre in America?* In: Katharina WISOTZKI, Sara FALKE (Hg.), *Böse.Macht.Musik: Zur Ästhetik des Bösen in der Musik*, Bielefeld 2012, 141-156.

²²⁷ Dass die Musik dem „normalen“ Heavy Metal entsprach, zeigt sich auch im gemeinsamen Auftreten von christlichen und säkularen Metal Bands bei Konzertveranstaltungen, welche plakativ in den USA als „Heaven and Hell Nights“ vermarktet wurden. Siehe: Eileen LUHR, *Metal Missionaries to the Nation: Christian Heavy Metal Music, „Family values“, and Youth Culture, 1984-1994*. *American Quarterly*, Vol. 57, No. 1 (2005), 103-128, hier 110.

²²⁸ LUHR, *Metal Missionaries to the Nation*, 104. Auch: NEKOLA, ‘More than just a music’, 408; Nancy A. SCHAEFER, “Oh, You Didn’t Think Just the Devil Writes Songs, Do Ya?” *Music in American Evangelical Culture Today*. *Popular Music and Society*, Vol. 35, No. 1 (2012), 53-70, hier 61.

die Randständigkeit des Genres in der Populärkultur wiederhergestellt werden.²²⁹ Die Weiterentwicklung der Spielarten lässt sich auch anhand von Veränderungen im Gesang beobachten. In der Frühphase des Genres ist dieser deutlich und verständlich dargebracht. Eine umfangreiche und klare Stimme überwiegt, welche entweder gleichberechtigt neben der Gitarre oder zu dieser sogar in Konkurrenz steht.²³⁰ Dagegen wird der ursprünglich klare Gesang zunehmend ersetzt durch eine rauere, tiefe Stimme und ergänzt durch ein musikalisch-strategisches Schreien und Grölen. Grunzen und andere durch Variationen der Stimme erzeugte Laute gelten in manchen Spielarten sogar als bevorzugte Gesangstechnik, wobei die immer härter vorgetragene Musik den Gesang in den Hintergrund geraten lässt.²³¹

Die Wirkung der Songtexte im Heavy Metal wird neben der Musik auch durch den Gesang beeinflusst. Die Texte stehen dabei in der Tradition der Rockmusik, sie thematisieren soziale Ungerechtigkeit, Krieg, Leid, aber auch persönliche Freiheiten und individuelle Erfahrungen mit Frauen und Drogen. Neu sind allerdings mehrere Komponenten. Liebe und Frieden als Themen gelten im Heavy Metal nicht mehr als Antworten und Lösungen der Probleme. Neben den klassischen Themen „Sex, Drugs and Rock `n` Roll“ taucht nun das Böse, der Tod und die Ablehnung bisheriger vorgelebter christlicher und gesellschaftlicher Werte als Themenkomplexe auf. Das in der Musik und durch die Texte vermittelte Weltbild ist pessimistisch. Der Mensch wird als Übel und Ursache vieler Probleme wahrgenommen, gleichzeitig jedoch wird den Menschen die Fähigkeit zur Erarbeitung von Problemlösungen abgesprochen.²³² Die Gesellschaftskritik wird dabei oft mit Zynismus und Ironie präsentiert.

Die Musik und die Kultur Heavy Metal stehen nicht nur in der Tradition der Rockmusik als musikalische Rebellion gegen die Gesellschaft und die Eltern, sondern sehen sich insbesondere auch als eine Abkehr von der bestehenden musikalischen Rebellion und den Musikgeschmack der 1968er-Bewegung. Utopische Vorstellungen von einer Verbesserung der Welt oder gar dem Weltfrieden werden abgelehnt, die Musik der Hippies als zu

²²⁹ DRÖSCHER, Heavy Metal, 31.

²³⁰ ELFLEIN, Schwermetallanalyse, 141.

²³¹ Neben dem Gesang als eigenständiges Klangerlebnis, der rasenden Geschwindigkeit der Gitarre, dem Vorzug eines riff-basierten Spiels gegenüber der Melodie wird auch das „double kick drumming“ (d.h. entweder 2 bass drums oder ein doppeltes Pedal für 1 bass drum) sowie das „blast beat“ (abwechselnd schnelles oder unterbrechendes Spiel zwischen snare und bass drum) beim Schlagzeug als charakteristisch für den „Extreme Metal“ angesehen. Siehe: PHILLIPPOV, Death Metal and Music Criticism, 85-86.

²³² BERNDT, Gott haßt die Jünger der Lüge, 282-283.

massentauglich verworfen. Die Hoffnung auf eine bessere Welt und eine erfreuliche Zukunft sind musikalisch und thematisch nun in weite Ferne gerückt. Stattdessen rückt die individuelle Befriedigung der Bedürfnisse in den Vordergrund. Weinstein benannte das Motto von Heavy Metal als „Bier trinken und Höllenfahrt“²³³. Heavy Metal ist eine lyrische Absage an das Gute im Menschen und ein Ablehnen einer leistungsorientierten, bürgerlichen Spießergesellschaft. Die inhaltliche Umkehrung von allgemein akzeptierten kulturellen Werten einer Gesellschaft zählt zur Essenz im Heavy Metal. Eine verkehrte Welt wird gefeiert, das gesellschaftlich Stigmatisierte und Abartige wird inhaltlich überhöht.²³⁴ Gerade dadurch konnte Satan einen wichtigen Stellenwert im Themenkomplex dieser Musikrichtung einnehmen. Manuel Trummer schreibt dazu:

Der Teufel und das Teuflische werden nun Ausdruck szenetypischer Werte wie Stärke, Männlichkeit, Energie, Subversion oder Sexualität und bahnen sich, eingebettet in eine Ikonographie des Krieges, der Gewalt, des Horrors und des Okkulten einen Weg auf zahllosen Plattencovern, Shirts, Bandfotos aber auch in Songtexten und Interviewpassagen.²³⁵

Viele der Autoren, welche zu Heavy Metal schreiben, fassen die Musikrichtung und die dazugehörige Kultur in einer Kombination aus Stichworten und Kategorien zusammen. Tibor Kneif umschrieb bereits Hardrock als „eine Musik des ästhetisch verklärten Terrors.“²³⁶ Oliver Rohlf's schreibt für die frühen 1980er Jahre, dass es im Heavy Metal thematisch ums „Wild sein“ ging, Fantasy, sexuelle Erfahrungen und musikalisch um Kraft und Geschwindigkeit, welches zusammengenommen einen „Ausweg aus dem Alltag“²³⁷ darbot. Bei extremeren Spielarten wird darauf hingewiesen, dass die Kirche in ihren gesellschaftlichen und moralischen Werten abgelehnt und Gewalt verherrlicht wird.²³⁸ Klein beschreibt die Themenkomplexe im Heavy Metal als Ablehnung Gottes als entweder unfähig oder nicht-existent, sowie dem Aufleben von alternativen Spiritualismus, Degradierung des Zeitalters und drohender Apokalypse. Heavy Metal verkündet demnach eine Botschaft aus Nihilismus und Faszination für Satan.²³⁹ Robert Walser widerspricht zumindest dem

²³³ WEINSTEIN, Heavy Metal, 133.

²³⁴ Danielle Marie STARK, Violence and Satanism in Heavy Metal: Real Threat or Media Construct? Unpubl. Master Thesis at the Southeastern Louisiana University, Hammond (Louisiana) 2012, 9.

²³⁵ TRUMMER, Sympathy for the Devil?, 340.

²³⁶ KNEIF, Rock in den 70ern, 112.

²³⁷ ROHLF'S, Extrem, Explizit, Erhaben, 52.

²³⁸ Ebd., Extrem, Explizit, Erhaben, 53 und 57.

²³⁹ KLEIN, The Devil's Music, 195-196.

Vorwurf des Nihilismus. Heavy Metal sei ihm zu Folge zwar das Ausleben von „utopischen Träumen im Rahmen einer hegemonialen sozialen Ordnung“,²⁴⁰ aber fast nie nihilistisch, sondern versuche stets Erklärungen für die Welt zu geben.

Heavy Metal war und ist nur eine von vielen Spielarten der Rockmusik und der Populären Musik im 20. und 21. Jahrhundert. Der Begriff selbst fungiert sowohl als Oberbegriff für das Genre, welches aus einer Vielzahl an musikalischen Stilen besteht, als auch für die Kultur selbst. Die Musikrichtung kennt viele Vorläufer. Neu ist allerdings musikalisch die Überbetonung der Lautstärke und der Geschwindigkeit, thematisch die häufige Darstellung von individueller Freiheit, Sexualität, Kraft, Aggressivität, Energie, Macht, Okkultismus und technisch die medialen Zugänge über Film, Fernsehen, Zeitschriften und Radio in allen Bereichen des Genres und der „Subkultur“. Dank der Massenmedien konnte Heavy Metal populär werden und global wirken. Obwohl Heavy Metal mit den Mechanismen der Musikindustrie arbeitet, sieht sich Heavy Metal selbst vor allem als eine dreifache audiovisuelle Rebellion, sowohl gegen den Musikgeschmack der Eltern, als „Bedrohung“ der sozialen und politischen Ordnung wie auch als Rebellion gegen den Musikgeschmack der Zeitgenossen und Gleichaltrigen, welche Progressive Rock, Punk, Disco, Hip-Hop oder Techno bevorzugen.

Die Musik wurde gerade dadurch zu einem kulturellen Ausdrucksmedium von zunächst überwiegend männlichen Jugendlichen mit sozialen Problemen und Perspektivlosigkeit. Da die Gegenwart und Zukunft skeptisch betrachtet werden, liegt eine Hauptressource im Heavy Metal in der Vergangenheit und der Fantasie. Einerseits versuchte Heavy Metal über Texte und Bilder von Horror und Mystizismus die Welt zu kritisieren, gleichzeitig war man bestrebt den eigenen Platz in dieser Welt zu finden.²⁴¹ Für Fans von Heavy Metal ist jedoch weniger das Image einer Band entscheidend, als die „Authentizität“ und Leidenschaft des musikalischen Spiels. Heavy Metal und seine musikalischen Ausdifferenzierungen führen zu neuen Klangerfahrungen,²⁴² welche gesellschaftliche Debatten und Kontroversen fördern, wodurch die Musik im sozialen und kulturellen Umfeld einen Bedrohungscharakter aufweisen kann.²⁴³ Die obigen Seiten über die Musik und Heavy Metal Kultur verstehen sich lediglich

²⁴⁰ WALSER, Runnig With The Devil, 125 und 162.

²⁴¹ WALSER, Artikel „Heavy Metal“, 301.

²⁴² PHILLIPOV, Death Metal and Music Criticism, 64.

²⁴³ MOBERG, Religion in Popular Music, hier 114.

als verkürzte und überblicksmäßige Darstellung dieses spannenden Phänomens, in welcher der Teufel nur einen Ausschnitt darstellt.

In den vorherigen Abschnitten wurde der Teufel als Idee und sein narrativer Gebrauch in der Musik behandelt und die wichtigsten Spezifika des musikalischen Genres und der Heavy Metal-Kultur dargelegt sowie der Gebrauch der Teufelsfigur angedeutet. Im folgenden Abschnitt soll anhand einer qualitativen Inhaltsanalyse von Songtexten und der Musik selbst untersucht werden, wie sich die Teufelsbilder im Heavy Metal zwischen 1980-2000 durch Musik und Ideologie verändert haben.

5. Teufelsbilder im Heavy Metal - Analyse

Heavy Metal verkörpert nach obigen Beschreibungen in der Musik die Kategorie „Kraft“, während inhaltlich die Kategorie „Rebellion“ überwiegt.²⁴⁴ Daher überrascht es wenig, dass die Figur des Teufels und das Böse im Heavy Metal thematisiert werden. Der Teufel, dessen Synonyme oder diesem zugeordnete Phänomene und Umfeld sind in der Musik Heavy Metal präsent. Sie zeigen sich unter anderem in Bandnamen,²⁴⁵ Album- und Songtiteln,²⁴⁶ auf den Albumcovern, bei der Bezeichnung der Plattenfirmen,²⁴⁷ bei den Künstlernamen und in der verwendeten Symbolik und Ästhetik.

Die folgenden Seiten widmen sich der Untersuchung von Teufelsbildern in der Musik Heavy Metal. Über eine qualitative Inhaltsanalyse von Songtexten sollen diese systematisch erfasst und interpretatorisch dargestellt werden. Dabei wird zuerst, chronologisch vorgehend, die Band kurz vorgestellt und einem musikalischen Stil zugeordnet. Die musikalische Beschreibung wurde aus Platzgründen größtenteils nicht ausformuliert und in den Anhang verbannt.²⁴⁸ Danach erfolgt eine zusammenfassende und kategoriengeleitete Interpretation des

²⁴⁴ Reto WEHRLI, *Verteufelter Heavy Metal. Skandale und Zensur in der neueren Musikgeschichte*. Update, Münster 2012, 34.

²⁴⁵ Am offensichtlichsten bei Bands welche nach dem Teufel oder einem seiner Synonyme benannt wurden wie SATAN; BEHEMOTH oder LEVIATHAN.

²⁴⁶ Siehe: ABIGOR [AUT], *Time Is The Sulphur In The Veins Of The Saint – An Excursion On Satan's Fragmenting Principle*, End All Life Productions, EAL 060, 2010; HELSTAR [USA], *Burning Star*, Combat Records, MX 8007, 1984; „Sex with Satan“, auf: PILEDRIVER [CAN], *Metal Inquisition*, Cobra Records, CL1001, 1984.

²⁴⁷ Um die Aura des Bösen zu verfestigen und das Gesamtpaket „teuflische Musik“ abzurunden, heißen einige Labels demensprechend „Diabolic Might Records“, „Leviathan Records“ oder „Evil Records“.

²⁴⁸ Noch besser als die musikalische Beschreibung des Autors im Anhang ist das Hören der Musik selbst.

Quellenmaterials. Die bei der Beschreibung/Interpretation verwendeten Zitate beziehen sich dabei stets auf den behandelten Songtext. Nach jedem Lied, erfolgt eine kurze Beurteilung des Teufelsbildes.

5.1. Black Sabbath – okkulte Mystik, christlicher Teufel

Die Band BLACK SABBATH wurde 1968 im englischen Birmingham von Tony Iommi, Ozzy Osbourne, Geezer Butler und Bill Ward begründet.²⁴⁹ Die Spielweise der Band nahm viele Eigenschaften der Musik Heavy Metal vorweg, weshalb sie für viele Musiker und Fans einen wichtigen Bezugspunkt darstellt. Das erste Studioalbum 1970 wurde benannt nach der Band, auf dem ein gleichnamiges Lied zu finden ist, welches hier zur Untersuchung herangezogen wird.²⁵⁰ Das Lied beginnt zur Schaffung von Stimmungen mit Donnergeräuschen und Glockengeläut. Langsam gesungene Textstellen und schnell gespielte Zwischenbereiche wechseln sich im Lied ab. Die Strophen werden mit einer klaren, gleichbleibenden Stimme vorgetragen. Durch das Singen bei einem „reduzierten“ musikalischen Spiel, ist die Stimme noch verständlicher. Im Lied gibt es kaum stimmliche Betonungen, allerdings ist der Gesang an das Tempo der Musik angepasst. Das Lied endet nach einem Solo der Gitarre, durch schrittweises Reduzieren der Musik.

„Black Sabbath“ handelt von einer Grenzerfahrung mit dem Bösen bei offenem Ausgang. In der ersten Strophe gibt es einen Ich-Erzähler, welcher über das Geschehen verunsichert ist. Eine dunkle Gestalt nimmt über eine Handbewegung mit dem Erzähler Kontakt auf, woraufhin dieser zwar versucht wegzulaufen, gleichzeitig aber einsieht, dass er der Auserwählte sei. Dieser Einsicht folgt ein Ausruf der Verzweiflung („Oh no!“). In der zweiten Strophe wird dem Zuhörer die dunkle Gestalt beschrieben und dessen Aufgabe erklärt. Im 3. Vers wird diese Gestalt benannt und dessen Verhalten näher erklärt („Satan’s sitting there, he’s smiling“). Daraufhin folgt eine Warnung vor den immer größer werdenden Flammen, ehe zum Abschluss der Strophe der Ausruf der Verzweiflung verdoppelt wird („Oh no, no“) und Gott um Hilfe angefleht wird („please God help me“). Die letzte Strophe beginnt mit der Frage nach dem Ende („Is it the end my friend?“). Unklar bleibt, ob das „my friend“ der Fragestellung, die obige Gestalt oder den Zuhörer meint. Danach werden das Kommen Satans („Satan’s coming ‘round the bend) und die Reaktion der Leute beschrieben. Mit einer

²⁴⁹ Die Band benannte sich erst nach einem Namensstreit, inspiriert von einem italienischen Horrorfilm, in BLACK SABBATH um.

²⁵⁰ „Black Sabbath“, auf: BLACK SABBATH [GBR], *Black Sabbath*, Vertigo, VO 6, 1970.

Aufforderung zur Achtsamkeit und einem erneuten dreifachen Ausruf der Verzweiflung („No, no please no!“) schließt die Erzählung im Lied.

Im ersten Teil ist die Begegnung mit der Gestalt sehr persönlich. Im zweiten Teil wird die Öffentlichkeit in die Erzählung verstärkt eingebunden, ehe zum Schluss die persönliche Ebene nur noch über den Ausruf der Verzweiflung vorhanden ist. Das „Verständnis vom Bösen“ ist zunächst nicht klar umrissen („figure in black“; „big black shape“). Erst in der zweiten Strophe wird die Figur als Satan benannt. Die Aufgabe des Bösen ist es, den Menschen ihre Begierden aufzuzeigen („Telling people their desire“). Die „Wirkung des Bösen“ ist beängstigend. Die Leute versuchen, wie der Erzähler zu Beginn, diesem zu entfliehen. Weder Raum noch Zeitpunkt lassen sich festmachen, wann und wo das Böse wirkt. Es wird lediglich beschrieben, dass Satan „am Weg um die Ecke“ sei. Spirituell wird größtenteils eine christliche Weltsicht vertreten. Das Böse wird als Bedrohung wahrgenommen, welches vermieden werden sollte, aber trotzdem immer größer wird. In der Verzweiflung des Erzählers wendet sich dieser an Gott. Unter ästhetischen Kriterien wird mit dem Thema Feuer gearbeitet. Die dunkle Gestalt hat Augen aus Feuer („eyes of fire“), und während Satan lächelnd, werden die Flammen immer höher und höher.

Das Teufelsbild von BLACK SABBATH im gleichnamigen Lied ist nicht eindeutig. Die Unsicherheit des Erzählers zu Beginn weicht einer, das Böse bejahenden, Warnung an die Menschen. Weder ist eine strikte christliche Haltung, noch eine Verherrlichung Satans auszumachen. Der Teufel wird weder inhaltlich noch musikalisch betont. Der (biblischen) Präsenz des Bösen, stark inspiriert von Horror-Filmen, wird die Hoffnung auf Gottes Hilfe gegenübergestellt.

5.2. Venom – teuflisches Image und diabolischer Klang

Mit den Briten VENOM erreichte die Musik und das performative Auftreten zehn Jahre später eine neue Ebene der visuellen, inhaltlichen und musikalischen Selbstdarstellung in Bezug auf den Teufel.²⁵¹ Das teuflische Image war von Beginn an Teil der medialen Verkaufsstrategie der Band, weshalb dieser hauptsächlich besungen wird. Das erste

²⁵¹ „Venom“ bedeutet so viel wie (tierisches) Gift, Giftigkeit oder Boshaftigkeit. Gegründet wurde die Band bereits 1977 in Newcastle von Jeffrey Dunn („Mantas“) und Anthony Bray („Abaddon“) und wenig später ergänzt durch den Sänger und Bassisten Conrad Lant („Cronos“).

Studioalbum 1981 wurde dementsprechend als *Welcome To Hell* betitelt. Aus diesem soll das Lied „In League With Satan“²⁵² näher vorgestellt werden.

Das Lied besitzt ein Intro sowie ein gleichklingendes Ende, drei Strophen, welche von drei Refrains abgelöst werden und vier kurze, rein instrumentale Sequenzen. Zu Beginn und am Ende des Liedes folgt ein undeutliches Gemurmel, welches erst rückwärts abgespielt Sinn ergibt. Die Stimme in den Strophen ist tief, rau und kaum verständlich, die Musik bestimmt von einer stark verzerrten Gitarre. Die Strophe und der Refrain sind zweigeteilt. Während der zweite Teil der Strophe noch tiefer gespielt und gesungen wird ist die Teilung im Refrain vertikal. Dazu kommen stimmliche und musikalische Betonungen des Bösen.

Im Lied „In League With Satan“ werden das Bündnis des Erzählers mit Satan und die daraus resultierenden persönlichen Vorlieben beschrieben. Das Gemurmel vom Anfang des Liedes wird beim Abspielen rückwärts zu einer teuflischen Botschaft. Dabei wird zunächst Satan angerufen und dessen Herkunft beschrieben („Raised in hell“). Danach wechselt in der Einführung die Perspektive. Das „Ich“ erzählt, dass es unsere Seelen brennen lassen wird, unsere Knochen zerschmettern und uns bluten lassen wird. Die weiteren Strophen kennen ebenfalls einen Ich-Erzähler, allerdings handelt es sich nicht mehr um Satan selbst. Dieses Ich beschreibt gleich im ersten Vers sein Bündnis mit Satan („I’m in league with Satan“), ehe es auf seine Kindheit (Hölle) zu sprechen kommt und erzählt, dass es im Ort Salem unter Untoten gerne spazieren geht.²⁵³ Im zweiten Teil der ersten Strophe erzählt das Ich, dass es von niemandem eine Belehrung oder Moral braucht, um dann seine Freizeitaktivitäten („I drink the blood of children“) preiszugeben. Der Refrain beginnt mit einem Aufschrei zu mehr Achtsamkeit („Look out, beware!“), um dann zu beschreiben, dass das Ich bei Vollmond stets anwesend ist und besonders im Schatten der Nacht zum Vorschein kommt. In den letzten beiden Versen des Refrains wird dieses Verhalten begründet („Because I’m evil, in league with Satan“).

In der zweiten Strophe wird das Bündnis mit Satan betont. Der Erzähler gehorcht den Befehlen Satans, in dessen linker Hand das ziegenartige Ungeheuer Baphomet („goat of Mendes“) sitzt. Nach einer erneuten Betonung der Loyalität zum Teufel folgt eine

²⁵² „In League With Satan“, auf: VENOM [GBR], *Welcome to Hell*, Neat Records, NEAT 1002, 1981. Im offiziellen Video der Band werden diese als Produkte der Hölle vorgestellt („Ladies and gentlemen, from the very depths of hell - VENOM“).

Online abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=FThvAegpENs> [Aufruf: 24.12.2018].

²⁵³ Vermutlich das Salem in Massachusetts (USA), wo im 17. Jh. Hexenverfolgungen stattfanden.

Liebeserklärung an die Toten („I love the dead“) ehe er mit einer Anekdote über das biblische Sodom schließt.²⁵⁴ In der dritten Strophe wird erneut die Hingebung zum Teufel („I am the masters own“) thematisiert um im nächsten Vers auf die Sexualität des Erzählers („I drink the juice of women“) hingewiesen. Da der Erzähler das Zeichen des Teufels trägt („I bear the devil’s mark“), tötet dieser Neugeborene und zerreißt das Fleisch der Kinder. Nach der dritten Strophe und dem letzten Refrain erfolgt wieder das inhaltliche Gemurmel aus der Einleitung.

Im Lied wird die Kategorie „Selbstverwirklichung“ groß geschrieben. Viele Sätze im Lied beschreiben persönliche Vorlieben und Handlungen des Erzählers. Die Freiheiten des Erzählers stehen dabei jenseits von richtig oder falsch („I need no one to tell me/What’s wrong or right“). Neben Spaziergängen in Salem, dem Blut von Kindern, der Liebe zu den Toten zählen dazu sexuelle Gewalt über Frauen sowie das Töten von Kindern. Das „Verständnis vom Bösen“ ist klar umrissen. Gleich zu Beginn wird das Böse mit „Satan“ angesprochen, und wenig später als Herr („Master“) und Teufel („devil“) betitelt, in dessen Gefolge auch „Baphomet“ erwähnt wird. Das Böse manifestiert sich im Bündnis mit dem Teufel („Evil in league with Satan“), was vor allem für gesellschaftlich Schutzbedürftige (Frauen, Kinder) eine Bedrohung nach sich zieht, welche vermieden werden sollte. Für die „Wirkung des Bösen“ wird indirekt auf Salem und Sodom hingewiesen. Das Böse offenbart sich in Vollmondnächten und benutzt Schatten als Aufenthaltsräume. Während die „Orte des Bösen“ durchwegs mit der Erde verbunden sind, so ist der Ursprung des Bösen die Hölle („I was raised in hell“). Die spirituelle Beziehung zwischen Erzähler und Satan offenbart sich in der stets betonten Loyalität und Gefolgschaft sowie der Unterwerfung unter diesen, auch wenn rituelle Handlungen ausbleiben. Der Erzähler ist mit dem Symbol des Teufels („I bear the devils mark“) gekennzeichnet, allerdings wird nicht erklärt, wie dieses aussieht. Weder die Hölle noch das Aussehen Satans werden unter ästhetischen Punkten beschrieben, einzig in der zweiten Strophe wird eine „linke Hand“ erwähnt, in der Baphomet sitzt.

Das Teufelsbild von VENOM im Lied „In League With Satan“ ist eindeutig positiv. Der Teufel spricht nicht nur persönlich zu den Zuhörern, sondern dessen Bündnis mit dem Erzähler ist auch von zentraler Bedeutung für das Verständnis vom Bösen. Dadurch, dass das Ausleben der persönlichen Freiheiten jenseits jeglicher Moral in den Dienst des Bösen und Satans gestellt wird, kann das Lied ideologisch als „satanistisch“ gewertet werden. Satan wird zwar verherrlicht, eine strikt religiöse Verehrung findet aber nicht statt. Das Teufelsbild wird generiert durch eine narrative Vermischung von Bibelstellen und historischen Schauplätzen

²⁵⁴ Gen 19, 1-29.

mit Teufelsbezug aus Literatur und Film. Das Böse wird musikalisch und stimmlich betont, über die Melodie jedoch nicht als Bedrohung wahrgenommen.²⁵⁵

5.3. Iron Maiden – der Teufel bekommt eine Hymne

IRON MAIDEN, benannt nach einem mittelalterlichen Folterinstrument, wurde 1975 in London durch den Bassisten Steve Harris begründet und steht wie kaum eine andere Gruppe für musikalische Beständigkeit und ökonomischen Erfolg im Heavy Metal. Obwohl die Band bereits mit den ersten beiden Studioalben und Sänger Paul Di'Anno aufhorchen ließ, gelang mit dem 3. Studioalbum *The Number of the Beast* und dem Sänger Bruce Dickinson der endgültige Durchbruch. Obwohl die Thematisierung des Teufels bei IRON MAIDEN nur selten stattfindet, fällt bei Assoziationen von Heavy Metal und Teufel öfters das Lied aus dem gleichnamigen Album, welches hier untersucht wird.²⁵⁶

„The Number of the Beast“ kennt mehrere Abschnitte mit leichten Variationen, welche sich nicht eindeutig in das Strophe-Refrain-Schema einspannen lassen. Der erste Teil ist ein reiner Sprechakt ohne Musik und hat den Anschein einer Belehrung. Die Stimme des Erzählers ist größtenteils sehr formal und mit einer sozialen Distanz behaftet. Im 2. Teil wird musikalisch und stimmlich Spannung aufgebaut. Erst nach einem lange gehaltenen und hohen Schrei setzt ein rythmisches und melodisches Spiel der Instrumente ein, gefolgt von einem schnelleren Gesang und zwei Gitarrensolos. Musikalische und stimmliche Betonungen finden aus Harmoniegründen, unabhängig vom Auftreten des Bösen, statt.

In „The Number of The Beast“ findet eine individuelle Grenzerfahrung mit dem Bösen statt. Im Zuge dessen weicht die ursprüngliche Skepsis über eine Beschreibung der Apokalypse hin zu einer allgemeinen Begeisterung für den Teufel. Am Anfang des Liedes werden im Sprechakt Stellen aus der Offenbarung paraphrasiert.²⁵⁷ Der nächste Abschnitt beschreibt in einem inneren Monolog die Situation des Erzählers. In einem Moment des Alleine seins muss sich dieser Klarheit über seine Gedanken und Erinnerungen verschaffen. Der Erzähler reflektiert („What did I see?“) und hinterfragt („Could I believe?“) die

²⁵⁵ Der konsequente Zugang von VENOM zum Teufel (positiv, musikalisch und stimmlich betont) wurde für viele Bands im Genre prägend, nicht zuletzt, wegen dem 2. Studioalbum von VENOM, welches dem Black Metal-Stil ihren Namen gab. Höre: VENOM [GBR], *Black Metal*, Neat Records, NEAT 1005, 1982.

²⁵⁶ „The Number of the Beast“, auf: IRON MAIDEN [GBR], *The Number Of The Beast*, EMI, EMC 3400, 1982.

²⁵⁷ Konkret Off 12,12 und Off 13,18.

Glaubwürdigkeit des Geschehens in jener fragwürdigen Nacht. Die Verbindung zwischen Realität und Fantasie erfolgt über die eigenen verdrehten Gedanken, welche sich in den Träumen des Erzählers wiederfinden. In den immer wiederkehrenden Träumen begegnet das Ich der Erzählung einer bösen Gestalt, welches dort ständig vorhanden ist, die Gedanken verdreht und Verzweiflung verursacht („the evil face that twists my mind and brings me to despair“). Nach einem Aufschrei wechselt der Erzähler zur Beschreibung jener dubiosen, dunklen Nacht. Im Drang der Neugierde wollte dabei das Erzähler-Ich Gewissheit haben, ob dieser verfolgt werde oder nicht und als im Nebel Bewegungen von dunklen Figuren festgestellt werden („dark figures move and twist“), wurde erneut die Frage nach dem Realitätsbezug aufgeworfen. Daraufhin wurde vom Erzähler die Zahl des Teufels festgestellt („6-6-6 the number of the beast“), sowie bemerkt, dass nun Hölle und Feuer befreit wurden.

Im nächsten musikalischen Abschnitt wechselt die Perspektive zur Beschreibung der Reaktionen in der Öffentlichkeit auf die Apokalypse. Es brennen Fackeln, weinend werden Lobgesänge angestimmt, die Arme werden dabei hoch in den Himmel gehalten. In den lichterlohen Flammen der Nacht beginnt ein Ritual, was als Arbeit des Teufels beschrieben wird („Satan’s work is done“) und mit einer Opferung endet („Sacrifice is going on tonight“). Nach einem rein musikalischen Abschnitt wechselt erneut die Perspektive wieder zurück zum Ich-Erzähler. Dieser sieht sich plötzlich in der Pflicht dem Treiben der Nacht ein Ende zu setzen und die Behörden zu informieren („This can’t go on/ I must inform the law“). Im nächsten Augenblick stellt sich der Erzähler erneut die Frage nach der Einordnung der Geschehnisse zwischen Realität und Traum um schlussendlich sich doch den singenden Horden zugezogen zu fühlen, deren Faszination einfach zu groß ist. Nachdem der Erzähler seine Wahl getroffen hat, gibt dieser auch eine Wahlempfehlung an seine Zuhörer ab („6-6-6 the one for you and me“). Im letzten textlichen Abschnitt wechselt erneut die Perspektive und der Kreis zur religiös-kirchlichen Einleitung schließt sich. Satan selbst hält nun eine Rede mit Verweis auf zukünftige Ereignisse. Der Teufel wird zurückkehren, den Besitz über den Körper übernehmen und diese brennen lassen. Der Teufel habe das Feuer, die Kraft und die Macht seinen bösen Willen durchzusetzen („to make my evil take its course“).

In „The Number of the Beast“ von IRON MAIDEN wird die Kategorie „Selbstverwirklichung“ nicht behandelt. Der Ich-Erzähler steht zwar zu Beginn der Erzählung selbst im Vordergrund und dient als Verbindung zum Publikum, steckt allerdings in seiner Entscheidungsfindung in einem Realität-Traum-Dilemma fest. Das „Verständnis vom Bösen“ wird zwar in der biblischen Paraphrase mit dem Biest, welches vom Teufel entsendet wird,

gekennzeichnet, ist im Lied selbst allerdings nicht von Anfang an klar dargelegt. Dort wird die Gestalt aus den Träumen als „evil face“ und „dark figures“ beschrieben. Das Böse wird im Refrain zudem als Zahl umschrieben („6-6-6 the number of the beast“). Erst in der zweiten Hälfte des Liedes wird das Geschehen als „Satans Werk“ bezeichnet. Auch im letzten Abschnitt, wo meiner Meinung nach, aus der Ich-Perspektive die Rückkehr des Teufels beschrieben wird, wird dieser namentlich nicht erwähnt. Gerade in diesem Abschnitt werden dem Teufel biblische Zugeständnisse in Machtfragen zugesprochen und seine Kraft und sein Wille als durchsetzungsfähig beschrieben.

Die „Wirkung des Bösen“ ist nicht genau festgeschrieben. Das Böse wirkt im Lied irgendwo zwischen Realität und Fiktion. Zunächst tritt das Böse in einem nächtlichen Traum des Erzählers auf (verdreht Gedanken, bringt Verzweiflung), als nächstes durch die Befreiung von Hölle und Feuer bei der Apokalypse und dann wiederum bei nächtlichen, teuflischen Ritualen. „Orte des Bösen“ sind bevorzugt nebelige Nächte, Träume, aber auch klassisch die Erde und die Hölle. Zeitlich ist die Erzählung im Lied nicht konsequent. Es wird durcheinander mit Rückblicken, Gegenwartsbezug und Ausblicken gearbeitet. Auch die Kategorie „Spiritualität“ kennt zwei Hälften. Während zu Beginn überhaupt die Existenz des Bösen angezweifelt wird, bekommt die Beziehung zum Bösen gegen Ende eine religiöse Qualität. Es werden nächtliche Rituale abgehalten und Opferungen vollzogen und schlussendlich endet dieses in der Hingabe an das Böse („6-6-6 the one for you and me“). Auch die Rückkehr des Teufels und dessen Macht werden am Ende bejaht. Satanistische „Werte“ werden im Lied allerdings nicht geäußert. Das Böse ist böse und fasziniert und wird am Ende gewinnen. Bei der „Symbolik des Bösen“ wird vor allem auf die Zahl des Teufels verwiesen. Bei der Kategorie „Ästhetik“ dominieren traditionelle Vorstellungen, gepaart mit Visualisierungen aus Horrorfilmen und Fantasy-Literatur. Dunkle Gestalten in dunklen, nebeligen Nächten, mit magisch anziehenden Augen („can't avoid their eyes“), werden begleitet von Feuer und entfachten Kräften der Hölle.

Das Teufelsbild bei IRON MAIDEN im Lied „The Number of The Beast“ ist zwar positiv, aber nicht strikt ideologisch oder gar „satanistisch“. Die Erzählung vom Teufel ist nicht konsequent und geprägt von der Vermischung von populären und traditionellen Narrativen. In ein und demselben Lied finden sich biblische Kontexte, die Beschreibung einer individuellen Grenzerfahrung im Traum, die Schilderung allgemeiner Zustände vom Weltuntergang, rituelle Kulte zur Huldigung Satans und eine Selbstdarstellung des Teufels wider. Das Verhältnis zwischen Erzähler und dem Bösen bewegt sich dabei zwischen Realität und Fiktion, zwischen

Ungewissheit und Faszination. Melodie, Rhythmus und energetisches Spiel stehen dabei im Vordergrund. Der Teufel wird im Lied, wenn überhaupt, eher musikalisch als stimmlich betont.

5.4. Slayer – Gewalt, harte Musik und anti-christliches Image

Während inhaltlich der Fokus auf Satan bereits bei VENOM gegeben war, bekommt die Musik bei SLAYER eine neue Klangwirkung.²⁵⁸ Es ist die Verbindung von musikalischer „Härte“ und „teuflischer“ Inhalte (später auch durch die Verwendung faschistoider Symbole), mit welcher die Band SLAYER prägend wurde für die Stilrichtung des Death Metal (bzw. Thrash Metal). Neben der Betonung der musikalischen Geschwindigkeit und Lautstärke sowie dem Fokus auf den Teufel, dominieren bei SLAYER anti-religiöse Themen, Krieg, Gewalt und Politik. Auf dem ersten Studioalbum „Show No Mercy“ von 1983 findet sich an zweiter Stelle das Lied „The Antichrist“,²⁵⁹ welches hier untersucht werden soll. Von der ersten Sekunde an beginnt das Lied mit einem vollen, intensiven und schnellen Spiel der Instrumente. Die Stimme in den Strophen ist schreiend, aber noch verhältnismäßig klar. Im Refrain dagegen ist die Stimme noch höher, bereichert um vereinzelte tiefe Kontraste und lange gehaltene Wörter. Das zwischenzeitliche Gitarrensolo ist ebenfalls schrill und hoch angesetzt. In der letzten Strophe werden stimmlich wieder über sehr hohe und sehr tief gesungene Verse und unterschiedlich lang betonte Wörter starke Kontraste gesetzt. Das Lied endet schlagzeugbetont.

Im Lied „The Antichrist“ von SLAYER führt die baldige Erwartung des Antichristen zu einem Bruch mit dem Christentum. In der ersten Strophe wird die jetzige Lebenssituation des Ich-Erzählers als Lüge enttarnt und abgelehnt („can't see living this lie no“). Die noch unbekannte Ansprechperson habe den Zugang zum Herzen und Seele des Vortragenden verspielt („You 've lost all control of my/ Heart and soul“). Während der Erzähler den Bezug zu dieser Person verloren hat, wird die eigene Zukunft stattdessen in die Hände Satans gelegt („Satan holds my future“). Der Refrain beginnt mit einem radikalen Bekenntnis („I am the Antichrist“). Die wahre Bestimmung und die Entfaltung der Seele des Erzählers wurde dadurch ermöglicht, weil dieser vom Gott der Ansprechperson fallen gelassen wurde („Your God left me behind“).

²⁵⁸ SLAYER wurde 1981 in Los Angeles (USA) von Jeff Hanneman und Kerry King gegründet und vervollständigt mit dem Bassisten Tom Araya und dem Schlagzeuger Dave Lombardo.

²⁵⁹ „The Antichrist“, auf: SLAYER [USA], *Show No Mercy*, Metal Blade Records, MBR 1013, 1983.

In der zweiten Strophe wechselt die Perspektive von einer individuellen Anklage zu allgemeinen Beobachtungen. Zunächst werden Schüler einer satanistischen Herrschaft beobachtet („of the satanic rule“) und das Pentagramm aus Blut als Wahrheit über den „Schakal“ beschrieben.²⁶⁰ Der Erzähler ist auf der Suche nach einer Antwort („Searching for the answer“) auf religiöse Glaubensfragen, wobei die Frage selbst im Text nicht gestellt wurde. Die Beantwortung erfolgt ebenfalls indirekt im Anschluss. Da die Wiederkehr Christi ausbleibt („Christ hasn't come“), wird nun stattdessen die finale Ankunft vom Satans Sohn erwartet („The birth of satan's son“). In der letzten Strophe ist der Antichrist zurückgekehrt, was mit einem Perspektivenwechsel zurück zum Ich-Erzähler verbunden ist. In einem breiten, stimmlichen Spektrum schildert der Erzähler was sein Leben durch den Fall aus dem Himmel („The down fall/Of the heavens above“) geprägt hat, nämlich Schreie als Begleitung, die Liebe zu Folter und Pein. Im zweiten und letzten Refrain wird das Selbstverständnis des Antichristen beschrieben. Durch diesen gibt es keine Liebe mehr („All love is lost“), er selbst sei Wahnsinn („Insanity is what I am“). Das Lied schließt mit der Feststellung, dass die Seele des Erzählers auf ewig verdorben ist („eternally my soul will rot“).

Die Kategorie „Selbstverwirklichung“ wird in „The Antichrist“ nur am Rande thematisiert. Die Freiheit der Antichrist zu sein wird dabei vom Erzähler als unterdrückte, aber eigentliche Bestimmung dargestellt („It's what I was meant to be“). Diese Freiheit umfasst auch die Vorliebe zu Folter („Torture/ Is what I love). Das „Verständnis vom Bösen“ sind verdrehte christliche Vorstellungen. Das Böse wird im Lied benannt, ohne dabei als böse stigmatisiert zu werden. So liegt die Zukunft des Erzählers in den Händen von Satan. Der Erzähler selbst bezeichnet sich als Antichrist, dessen Seele durch Gott befreit wurde. In der 2. Strophe werden vom Erzähler familiäre Verhältnisse zu Satan angedeutet („Satan's son“). Die Geburt des Antichristen erfolgte durch einen Himmelssturz („The down fall/ Of the heavens above“). Die Arbeit des Antichristen ist es, Qualen zu verbreiten („Torment/ Is what I give“) und im letzten Teil beschreibt sich der Erzähler als Wahnsinn („Insanity is what I am“) und als jemand, dessen Seele auf ewig verdorben ist. Das Böse ist immateriell, aber über den Antichristen vermenschlicht, dessen Seele und Herzen verletzlich sind.

Die „Wirkung des Bösen“ hat im Lied eine spirituelle Komponente. Das Böse ist eine vertrauenswürdige Alternative zu Gott, welche Rückhalt im Leben gibt („Satan holds the future“), Antworten liefert („Christ hasn't come) und mit Hoffnungen verbunden ist

²⁶⁰ Eventuell eine Anspielung auf das Motiv des Berufskillers aus dem Roman „The Day of the Jackal“ (1972) von Frederick Forsyth bzw. der gleichnamigen Verfilmung von Fred Zinnemann (1973).

(„Awaiting the final moment“). Das Böse wirkt über Schreie und Qualen und führt zum Verlust von Liebe. Die „Orte des Bösen“ sind nicht klar umrissen. Lediglich die Herkunft des Antichristen wird mit einem „Fall“ verbunden. Auf einer Zeitebene beginnt das Lied mit einem Gegenwartsbezug (Abkehr von Gott) und dem Ausblick auf die Zukunft (Ankunft des Antichristen) und endet mit einem bereits wirkenden Antichristen.

Die Kategorie „Spiritualität“ ist stark antichristlich ausgeprägt. Satan ist Hoffnungsträger und Ansprechperson, wogegen Gott die Kontrolle zum Herzen und zur Seele des Erzählers versperrt wird. Der „Gott der Anderen“ ist zudem dem Vorwurf ausgesetzt, dass dieser den Erzähler fallengelassen habe. Während die Wiederkehr Christi verleugnet wird, stellt die Geburt des teuflischen Sohnes die letzte Handlung dar. Die dargestellten „Werte“ sind damit ideologisch bedingt. Mit dem Erscheinen des Antichristen ist alles Liebe und somit auch alles Gute verloren („All love is lost“). Für die Kategorie „Symbolik des Bösen“ wird auf ein Pentagramm aus Blut („Pentagram of blood“) verwiesen, welches die Wahrheit des Schakals innehat. Über die „Ästhetik“ des Antichristen wird im Lied nicht gesprochen.

Das Teufelsbild bei SLAYER im Lied „The Antichrist“ ist positiv. Das Teufelsbild ist in erster Linie antichristlich, lediglich unter den Kategorien „Verständnis vom Bösen“ und „Spiritualität“ als satanistisch zu verstehen. Dabei wird das Böse erst durch eine Unzulänglichkeit des christlichen Gottes überhaupt ermöglicht. Das Böse existiert, so wie es die Bibel und die Kirchenväter beschrieben haben, erweitert um populäre Vorstellungen, allerdings mit der kleinen Änderung, dass das Böse selbst das Heilsversprechen, eine Alternative, darstellt. Der Teufel lässt sich musikalisch nicht auf eine Stimmlage reduzieren, sondern äußert sich im gesamten musikalischen Spektrum im Lied. Das rasante Tempo der Musik und die abwechselnd hoch und tief schreiende Stimme vermitteln dabei den Eindruck, dass das Böse voller Wut und Energie sei, dessen Ankunft unumgänglich sei.

5.5. Mercyful Fate – musikalische Vielfalt und Satanismus nach LaVey

MERCYFUL FATE veröffentlichten 1983 ihr erstes Studioalbum. Die Band aus Dänemark wurde 1981 von Hank Shermann und Kim Bendix Peterson („King Diamond“) gegründet. Letzterer verhalf aufgrund seinem offenem Bekenntnis zum Satanismus nach LaVey seinen musikalischen Projekten zu medialer Aufmerksamkeit.²⁶¹ Die Band wurde neben den

²⁶¹ „Dass ich mich zum Satanismus bekenne, bedeutet natürlich nicht, dass ich herumlaufe und Babys umbringe. Es bedeutet einfach, dass ich die Kräfte des Unbekannten kenne.“ Zitiert nach LARSON, Geht unsere Jugend zum Teufel? 57.

Ansichten von King Diamond auch deshalb populär, weil sie musikalische Qualität besitzt. Einerseits durch den großen Stimmumfang von Diamond selbst, andererseits weil die Band stilistisch eine große Bandbreite an verschiedenen Klangqualitäten zwischen Hard Rock, Heavy Metal bis hin zu Black Metal aufweist. Im folgendem soll das Teufelsbild von MERCYFUL FATE, dessen Songtexte überwiegend vom Bösen, Okkulten und Horror handeln, im Lied „Satan´s Fall“ aus dem ersten Studioalbum *Melissa* vorgestellt werden.²⁶²

Die für MERCYFUL FATE typische Klangvielfalt ist im Lied „Satan´s Fall“ auf der gesamten Länge spürbar. Dabei gibt es eine Vielzahl an unterschiedlichen Textstellen, welche nicht dem Strophe-Refrain-Schema entsprechen. Mehrere musikalische Motive, musikalische Variationen und Gitarrensolos prägen das Lied. Der Gesang passt sich dabei den unterschiedlich schnellen und langsamen Spielen im Lied an. Das Spektrum reicht dabei von tief, düster, wegbrechend bis hoch schreiend, von klar verständlich bis stark verzerrt über heulend und aggressiv. Musikalische und stimmliche Betonungen, darunter auch vom Bösen, werden durch eine sich abwechselnde Geschwindigkeit, Lautstärke, düsteren und hohen Klang, hohe und tiefe, lange und kurz gehaltene Töne sowie Pausen im Gesang und Spiel erreicht.

In „Satan´s Fall“ von MERCYFUL FATE wird eine gruppenspezifische Grenzerfahrung des Bösen über ein satanistisches Ritual besungen. Zu Beginn erfolgt eine Beschreibung der Situation. Sieben satanistische Höllenspriester („Seven satanic Hell preachers“) sind in der Nacht im Mondschein unterwegs zu einem Versammlungsort, wohin sie unter Mänteln versteckt ihre „Ladung“ mitbringen. Fledermäuse verlassen die Bäume und folgen dem „Ruf“ („They ´re joining the call“). Im zweiten textlichen Abschnitt offenbart sich die „Ladung“ als neugeborenes Kind, welches geopfert werden muss, wenn Satan nicht zu Fall gebracht werden soll („Got to succeed, if not it´s Satan´s fall“). Während bis jetzt die Geschichte von einem beobachtendem Erzähler vorgetragen wurde, ändert sich nun die Perspektive. Der Erzähler ist nun Teil des rituellen Treffens, welches mit einer heulenden Anrufung Satans beginnt („Home...Come home“). Dabei werden Dämonen mit blutbeschmierten Flügeln beschworen („Evil messengers with blood stained wings“). Anschließend erfolgt eine Rückkehr zu einer beobachtenden Erzählerperspektive. Das Ereignis wird nicht mehr als „Satan´s fall“ beschrieben, sondern energisch als „Satan´s call“ ausgewiesen.

²⁶² „Satan´s Fall“, auf: MERCYFUL FATE [DNK], *Melissa*, Roadrunner Records, RR 9898, 1983.

Im nächsten Abschnitt richtet sich der Blick erneut auf das Treffen der Höllenpriester, wo nun ein Schädel auf einem Pfahl platziert wurde. Dieses wird als „Inschrift“ Satans ausgegeben („It’s Satan’s epigraph“), welche nicht getilgt werden kann („Something you can’t erase“) und mit der Zahl 666 beschrieben wird. Kurz darauf wird festgestellt, dass andere diesen als Biest ansprechen („They call him the beast“). Der anschließende Textteil richtet sich persönlich an dieses Biest. Es möge seine „dämonischen Augen“ benutzen und die Maskerade fallen lassen. Anscheinend erscheint wenig später der Teufel, da der Erzähler feststellt, dass die Zeit abgelaufen ist und er Gott nicht mehr braucht („Yeah, I don’t need your god“). Nachdem sich der Teufel zeigt wird das Gesetz Satans lobgepriesen, welches ewiglich angebetet und befolgt werden soll („Oh the law of Satan/ Pray and obey it forever“). Daraufhin wird zwischen längeren rein musikalischen Abschnitten die „unschuldige Liebe“ als Lüge abgetan („Innocent lovers...it’s a lie“).

Gegen Ende des Liedes wird davon abgeraten, die 7 heiligen Höllenpriestern abzuhalten („Of seven holy Hell preachers, don’t you even try“). Unterstützt von den bösen Augen sind diese dabei den Fluss Styx zu überqueren. Während sie auf Charon warten wird die vor ihnen stehende Festung immer höher und höher. Charon entpuppt sich dabei als Gestalt mit Hörnern und leuchtenden Augen („A shape with horns and glowing eyes“). Aufgrund dieses Anblickes wird die Lebendigkeit Satans bestätigt („Satan is still alive“). Daraufhin übergeben die Höllenpriester dem Satan das Opfer, welches dieser mit Gelächter und Stolz entgegennimmt („He receives the sacrifice with evil laughs and pride“). Zum Schluss spricht der Erzähler seine Zuhörer an, sie sollen besser fliehen, nur um dann festzustellen, dass eine Flucht unmöglich sei („You cannot escape“).

Die Kategorie „Selbstverwirklichung“ tritt im Lied nur im Rahmen des satanistischen Rituals auf. Die Opferung des Kindes („Bringing the blood of a newborn child“) ist nur deshalb notwendig, um den Teufel am Leben bzw. um Zugang zu erhalten, aber keine Lebensmaxime an sich. Diese bezieht sich auf Satan, welcher angebetet und dessen Befehle befolgt werden müssen („Pray and obey it forever“). Das „Verständnis vom Bösen“ ist fixiert auf die Figur Satan. Dieser wird als Gegenspieler vom (christlichen) Gott positioniert. Daneben treten jedoch auch 7 satanistische Höllenpriester („Seven satanic Hell preachers“) bzw. 7 heilige Höllenpriester („Of seven holy Hell preachers“), böse Botschafter („evil messengers“) sowie Gestalten aus der griechischen Unterwelt (Charon) auf. Das Böse wird metaphysisch nicht beschrieben, allerdings ist dieses nicht frei zugänglich, sondern erst nach einem bestimmten Ritus und Opfern bereit sich zu zeigen. Die „Wirkung des Bösen“ wird nur

am Rande beschrieben. Dem „Ruf“ folgen nicht nur Menschen, sondern auch Tiere wie Fledermäuse. Folgt man erstmal diesem Ruf, so wird man auch in Notsituationen unterstützt („Iron fists won't do no good against the evil eyes“). Nachdem sich das Böse offenbart, ist es unwiderstehlich („You cannot escape“).

Die „Orte des Bösen“ sind verbunden mit Nächten, in welchen der Mond gefriert. Sein Aufenthaltsort wird mit der griechischen Unterwelt, der christlichen Hölle verbunden, in welchem er in einer „Festung“ zum Vorschein kommt. In der Erzählung dominiert die „Spiritualität“. Um den Fall Satans vorzubeugen muss diesem gefolgt werden. Die Gruppe beschwört den Teufel, um sich dessen Wohlwollen zu sichern. Satan wird angerufen, er möge sich zeigen und nach Hause kommen. Das Böse benötigt allerdings einen medialen Zugang (Schädel mit Pfahl) um wieder „zu Hause“ Erscheinen zu können, als auch ein physisches Opfer für dessen Wohlwollen. Nachdem die Kontaktaufnahme funktioniert hat, wird der Bedarf an Gott verneint („I don't need your god“). Stattdessen solle für immer einzig das Gesetz des Satans befolgt werden („Oh the law of Satan“), was stark an den Satanismus nach LaVey erinnert. Bei der Kategorie „Werte“ wird die „unschuldige Liebe“ als Lüge abgelehnt und generell eine anti-christliche Haltung eingenommen („They call him the beast“; „I don't need your God“), allerdings wird die Existenz Gottes nicht bestritten, sondern nur mit Satan ersetzt. Bei der symbolischen Repräsentation des Bösen wird auf die Zahl 666 verwiesen. Bei den ästhetischen Beschreibungen im Lied dominieren Visualisierungen aus dem Horrorgenre. Das geschilderte Ritual findet in einer Nacht bei Mondschein statt. Die Personen des Rituals tragen lange dunkle Mäntel („long black coats“) und werden begleitet von Fledermäusen („Now bats are leaving their trees“). Bei der Anrufung werden die „bösen Botschafter“ als mit blutdurchtränkten Flügeln beschrieben („Evil messengers with blood stained wings“). Der Zugang zum Teufel erfolgt über einen Schädel auf einem Pfahl. Die Figur des Teufels selbst wird beschrieben mit „dämonische Augen“ („Use your demon eyes“), böse Augen („evil eyes“) und schlussendlich als Gestalt mit Hörnern und leuchtenden Augen („A shape with horns and glowing eyes“).

Das Teufelsbild bei MERCYFUL FATE im Lied „Satan's Fall“ ist positiv, allerdings nicht konsequent satanistisch. Die geschilderte Spiritualität besitzt zwar eine ideologische Nähe zum Satanismus von LaVey, dieser stellt aber nur eine Möglichkeit der Entfaltung dar. Die Anbetung Gottes wird zwar abgelehnt, dessen Existenz allerdings nicht angezweifelt. Das Verhältnis zum Bösen steht im Lied nicht allen offen, betrifft aber am Ende alle. Das Böse ist verborgen und braucht ein Opfer und ein magisches Ritual um sich zu zeigen. Erzählerisch

bewegt sich das Lied zwischen einer außenstehenden Beobachtung, einer inneren Sichtweise der Gruppe und einem individuellen Standpunkt (Bruch mit Gott). Die Musik im Lied ist enorm facettenreich und weist, zwischen verzerrten, unharmonisch klingenden Gitarren über harmonisch balladenartige Abschnitte bis hin zu melodischen Solos, alles auf. Der Teufel wird musikalisch in diesem Spannungsbogen betont (schnelles/langsames Spiel, hohe-tiefe Stimme, Pausen). Die Musik vermittelt aufgrund der ständigen Veränderung der musikalischen Motive einen abwechselnden Spannungscharakter, ohne dabei selbst bedrohend zu wirken.

5.6. Bathory – Black Metal zwischen Teufel und Odin

Über die Musik und den Klang bekommt der Teufel bei der schwedischen Band BATHORY²⁶³ einen Bedrohungscharakter. BATHORY zählen zu den Pionieren des Black Metal-Stils. Dieser wurde geprägt durch ein abwechselnd schnell/langsames, düsteres Spiel mit vielen Betonungen und zwischenzeitlichen Schreien und Grölen. Der Klang und die Stimme klingen, nicht zuletzt wegen der schlechten, amateurhaften Aufnahmen in den Tonstudios zu Beginn, roh und brutal. Thematisch dominieren im frühen Black Metal Erzählungen über die „dunkle“ Seite, das Böse, anti-christliche Haltungen und die Verherrlichung Satans. Das erste Studioalbum veröffentlichten BATHORY 1984. Dieses wurde unterteilt, zum einem in Lieder, welche „Dunkelheit“ thematisieren und zum anderen in Lieder, welche das „Böse“ behandeln. Aus letzterer Hälfte wird hier das Lied „In Conspiracy with Satan“ vorgestellt.²⁶⁴

In der Kürze des Liedes (2:29min) werden sechs vers. Strophen und ein Refrain vorgetragen, zwei weitere Strophen sogar wiederholt. Zwischen den Strophen ist sogar Zeit für ein musikalisches Zwischenspiel. Und trotzdem ist beinahe die gesamte letzte Minute im Lied fast ausschließlich instrumental. Das Lied ist geprägt durch einen rauen, aggressiven Klang und ein rasantes Tempo. Das Solo der Gitarre ist stark verzerrt. Die Strophen im Lied sind mit 4 Sek. sehr knapp gehalten. Dementsprechend ist der Gesang schnell, krächzend und

²⁶³ Die Band wurde 1983 vom damals 17-jährigen Tomas Forsberg („Quorthon“) gegründet und vom Gitarristen Frederick Melander und Schlagzeuger Jonas Åkerland komplementiert. Das musikalische Projekt BATHORY veröffentlichte zwar zahlreiche Alben, trat aber nie bei Konzerten auf. Benannt hat sich die Band nach einem Lied von VENOM, welches die sog. „Blutgräfin“ Elisabeth Báthory aus dem 16./17. Jh. behandelt.

²⁶⁴ „In Conspiracy With Satan“, auf: BATHORY [SWE], *Bathory*, Black Mark Production, BMLP 666-1, 1984.

wenig verständlich mit einer rauhen, tiefen Stimme vorgetragen. Nur im Refrain ist der Gesang etwas verständlicher. Nach einer Rückkehr zur Melodie wie am Beginn endet das Lied abrupt.

Im Lied „In Conspiracy with Satan“ von BATHORY wird ein blasphemischer Lebensstil beschrieben, welcher bedingt ist durch eine Verschwörung mit Satan. Der Ich-Erzähler weist zu Beginn die Lehren von Christus als Lüge aus, welche untergehen werden („The lies of Christ will lose“). Der Erzähler selbst lokalisiert sich anschließend auf dem Weg zur Hölle („The ways of hell I chose“) und als Widerstandskämpfer gegen den Zorn Gottes („Defy the fury of God“). Die zweite Strophe schließt an dieses Weltbild an. Christus wurde der Rücken zugekehrt, der Hölle dagegen Opfer dargebracht. Nach einem Liebesakt mit der heidnischen Königin offenbarten sich dem Erzähler die Tore zur Hölle („The gates of hell I have seen“). In der dritten Strophe weist sich der Erzähler als Zeitzeuge aus. Dieser habe die Engel weinen, die Hexen fliegen, sowie die Wolken des Todes am Himmel gesehen („I saw the clouds of death“). In der nächsten Strophe ändert sich wieder die passive Beobachterposition des Erzählers. Er selbst liest magische Bücher („I read the book of spell“) und läutet die Glocken des Todes („I chimed death’s ancient bell“), was diesem einen Platz, nach dessen Tod, in der Hölle sichert („Reserved in hell“).

Im kurzen Refrain („In Conspiracy with Satan“) wird eine Erklärung für die Erlebnisse, das Verhalten und den Bestattungswunsch des Erzählers gegeben. Im nächsten Teil werden weitere Taten und Anekdoten aus dem Leben des Erzählers preisgegeben. Dieser reitet die blutdurchtränkte Ziege („I ride the bloodstained goat“), sorgt für den Fluss der Dinge („I let the brewage float“), kennt das Gesicht des Sensenmannes („I have seen the reaper’s face“) und durchquerte den ewigen Dunst („And walked through eternal haze“). Im letzten textlichen Abschnitt werden neue Leistungen des Erzählers beschrieben. Dieser küsste die Hand des Herrn, sah die Kinder der Verdammnis, hörte den Ruf der Dämonen und sah Jungfrauen fallen.

In der Kategorie „Selbstverwirklichung“ dominiert die Abkehr vom Christentum und der Widerstand zu Gott („I have turned my back on Christ“). Die Ablehnung christlicher Glaubensinhalte äußert sich im Trinken von Blut („I drink the floating blood“), im Geschlechtsverkehr mit Heiden („I have made love to the Pagan Queen“), dem Lesen von „dunkler“ Literatur, dem Anschlagen der Todesglocke und den Ausritten auf der blutdurchtränkten Ziege („I ride the bloodstrained goat“). Dieser Lebensstil wird durch eine „Verschwörung“ mit Satan erklärt („In Conspiracy with Satan“). Das „Verständnis vom Bösen“ ist anti-christlich, allerdings wird dieses selbst nicht als böse benannt. Alle

Geschehnisse stehen jedoch in einem Naheverhältnis zu Satan („In Conspiracy with Satan“). Das Böse manifestiert sich in Handlungen und Ereignissen, bei denen ein Christ nur ungern anwesend wäre oder diese Situationen vermeiden würde. Dazu zählen die Bekanntschaft mit den „Wolken des Todes“ („I saw the clouds of death“) und dem Tod („I have seen the reaper’s face“), das letzte Glockengeläut („I chimed death’s ancient bell“), dem Blickkontakt mit der Hölle („The gates of hell I have seen“), der Aufenthalt in der Hölle nach dem Tod („And when I die I have a place/ Reserved in hell“) und die Wanderung durch den ewigen Dunst („And walked through eternal haze“). Die „Wirkung des Bösen“ ist überwiegend verbunden mit der Niederlage des Christentums, der Abkehr von Gott und dem Verhältnis zum Tod. Dadurch hört, sieht und tut man Dinge, welche einem sonst verborgen bleiben. Man hört die Engel weinen, hört den Ruf der Dämonen („I heard the demons call“), beobachtet den Fall von Jungfrauen und bewirkt den Fluss der Dinge („I let the brewage float“). Nach dem Tod winkt aufgrund der „Verschwörung“ mit Satan die Hölle als Belohnung.

Bei den „Orten des Bösen“ wird nur die Hölle klar benannt, welche allerdings ein erstrebenswerter Ort ist („The ways of hell I chose“). Die Grenzerfahrungen mit dem Bösen erfolgen in himmlischen und irdischen Zwischenbereichen. Engel, Hexen und verdunkelte Himmel treten gemeinsam auf, genauso wie ein Ziegenritt, der Sensenmann und ewiger Nebel, sowie die Hand des Herrn, verdammte Kinder und fallende Jungfrauen. In der Kategorie „Spiritualität“ wird eindeutig eine anti-christliche Position eingenommen. Christliche Lügen werden untergehen und dem Zorn Gottes wird Einhalt geboten. Dagegen werden die Abkehr von Gott und die Besinnung auf den Höllenpfad verherrlicht. Satan, welcher als Herr angesprochen wird („I have kissed my master’s hand“), ermöglicht aufgrund einer „Verschwörung“ ein spannendes und aufregendes Leben. Die Verbindung mit Satan manifestiert sich über alle Sinne, durch eigene Taten und Zeugenschaft.

Die dargestellten „Werte“ sind aus christlicher Sicht blasphemisch, dem Satanismus prinzipiell näher als dem Christentum („I have turned my back on Christ“). Glorifiziert wird eine „verkehrte Welt“, allerdings wird die anti-christliche Einstellung nicht allgemein, sondern meistens in einem Bezug zum Ich-Erzähler dargebracht. Das Lied arbeitet in der Kategorie „Symbolik“ mit christlichen Vorstellungen der Hölle, Phänomenen, welche dem Teufel zugeordnet werden (Hexe, Sensenmann) oder Personifikationen des Teufels wie der Ziegenfigur („bloodstained goat“). Die Hölle oder die Ästhetik des Teufels werden nur am Rande beschrieben. Lediglich die „Wolken des Todes“ verdunkeln langsam den Himmel („slowly blackening the sky“) und die Ziege für den Ausritt ist blutüberströmt.

Das Teufelsbild bei BATHORY ist anti-christlich, zur Hälfte ideologisch, zur anderen Hälfte durch populäre Vorstellungen geprägt. Die Abkehr von Gott und die Hinwendung zur Hölle erfolgt freiwillig, von Beginn an. Das Böse ist alleine schon durch diese Abwendung von Christus präsent, auch wenn es nicht als Böses, sondern als das Richtige wahrgenommen wird. Erst das Bündnis mit Satan verleiht Macht. Die temporären Begegnungen mit dem Tod und der Aufenthalt in der Hölle sind erstrebenswert, machen das Leben erst aufregend. Die anti-christliche Perspektive wird durch die musikalische „Härte“ untermauert. Der Teufel erhält eher durch die neuklingende Musik einen Bedrohungscharakter, als durch vereinzelte musikalische oder stimmliche Betonungen. Nur wenig später, beim 3. Studioalbum *Under the Sign of the Black Mark*,²⁶⁵ wurde bei BATHORY und im Black Metal-Stil begonnen, zumindest auf textlicher Ebene, den Teufel durch nordische Mythologie abzulösen.

5.7. Cloven Hoof – der Teufel, Magie und Power Metal

CLOVEN HOOF veröffentlichten 1984 ihr gleichnamiges Debütalbum.²⁶⁶ Die Band bewegt sich musikalisch zwischen „klassischem“ Heavy Metal und Power Metal. Zu den dominierenden Themen gehören neben Okkultismus und Religion auch Science Fiction und Fantasy. Das Teufelsbild der Band soll anhand des Liedes „Cloven Hoof“ vom gleichnamigen ersten Album näher betrachtet werden.²⁶⁷ Musikalisch überwiegt ein Wechsel zwischen Spannungsauf- und abbau. Musikalische Übergänge zwischen schnellem-explosionsartigem und langsam-ruhigeren Spiel werden über den Gesang betont (hoher oder tiefer, lange gehaltener Schrei). Der Gesang ist dabei meistens klar und verständlich, arbeitet mit Betonungen nach einem bestimmten Schema (kurz-lang-lang-kurz) und ist der Geschwindigkeit des Spiels angepasst. Zudem wird an einigen Stellen nur die Melodie nachgesungen oder mit Hintergrundgesang gearbeitet. Nach einem Solo der Gitarre endet das Lied langsam. Das Böse wird dabei musikalisch nur phasenweise hervorgehoben.

Im Lied „Cloven Hoof“ wird der Teufel verherrlicht und der Gewinn unbekannter Kräfte über ein satanistisches Ritual und die daraus resultierenden Konsequenzen geschildert. Am Anfang wird eine nächtliche, blasphemische Schändung eines Gotteshauses beschrieben („The house of God has been violated“). Das Kreuz wurde verdreht, der Altar geschändet

²⁶⁵ BATHORY [SWE], *Under the Sign of the Black Mark*, Under One Flag, FLAG 11, 1987.

²⁶⁶ Die Band fand sich bereits 1979 im britischen Wolverhampton zusammen. Zum Zeitpunkt der Aufnahme bestand die Band aus David Potter („Water“) am Gesang, Gitarrist Steve Rounds („Fire“), Lee Payne („Air“) am Bass und Kevin Poutney („Earth“) am Schlagzeug.

²⁶⁷ „Cloven Hoof“, auf: CLOVEN HOOF [GBR], *Cloven Hoof*, Neat Records, NEAT 1013, 1984.

(„Cross upturned altar desecrated“) und die Anhänger der Dunkelheit finden sich im heiligen Licht wider („disciples of darkness in holy lights“). Während im ersten Teil der Erzähler eine beobachtende Perspektive einnimmt, wendet sich dieser im nächsten Abschnitt direkt an die Zuhörer, wo die Verherrlichung des Teufels beschrieben wird. Zu Ehren des gefürchteten Herrn („dreaded master“) soll Blut auf den Schrein mit dem Ziegenkopf geschüttet werden („spill lifeblood unto goat headed shrine“). Der gefallene Herr des Chaos und Unheils soll gepriesen werden („The Fallen Lord of Chaos, Disaster“). Die Paarhufe werden als dessen frevelhaftes Zeichen („Cloven Hoof his sacrilegious sign“) ausgewiesen.

Im nächsten musikalischen und textlichen Abschnitt wird die Beschwörung dämonischer Kräfte beschrieben. Diese erfolgt im Lied „Cloven Hoof“ über die Paraphrase des sog. „Witch’s Rune“-Gesanges, welcher im Wicca-Kult angewendet wird und von welchem mehrere Versionen überliefert sind.²⁶⁸ Nach dem Aussprechen der Zauberformeln wird das Ritual für beendet angesehen („The rite is complete“). Der Raum, indem das Ritual stattfand, wird kalt, das Licht der schwarzen Kerzen flattert und erlischt schlussendlich („Black candle flames flicker then die“). Neuer Terror erwacht, die Stunde des Auserwählten ist nahe („The hour of the One is nigh“). Anschließend werden weitere Textpassagen aus dem „Witch’s Rune“-Gesang paraphrasiert. Nachdem die beschworene Gestalt durch die Anrufung zu neuer Lebendigkeit verholfen wurde, entfaltet sich spürbar die alles erfassende Kraft („I feel the all consuming power unfold“). Diese Kraft ist zu stark, der Erzähler wird vom Auserwählten ergriffen („Amongst the chosen relenting to its hold“). Alle Teilnehmer des häretischen Rituals werden aufgrund der Sünde der ewigen Nacht der Hölle übergeben („taken in sin/to dwell in Hells/ eternal night!“). Die Erkenntnis, dass das Spiel mit den Kräften des Bösen Konsequenzen hat, ist zu spät („Oh no“!).

Die Kategorie „Selbstverwirklichung“ manifestiert sich im Verhältnis zum Bösen. Blasphemische Handlungen werden nicht getadelt. Der Teufel wird gepriesen. Die Freiheit des Erzählers ist die Anrufung der dunklen Kräfte, auch wenn dieses dramatisch endet. Das „Verständnis vom Bösen“ ist im ersten Teil anti-christlich, im zweiten Teil magisch nach Aleister Crowley und im dritten Teil dem Zauberlehrling von Goethe entsprechend. Das Böse fasziniert, es lässt sich anrufen und beschwören, besitzt aber ein Eigenleben. Dabei wird das

²⁶⁸ Symbolisch um die Himmelsrichtungen wird der Gesang ergänzt um die vier Elemente, welche aufgrund der Künstlernamen die Bandmitglieder darstellen können. Ebenfalls aus dem Wicca-Kult übernommen wird der Zauberspruch zur Anrufung der Kräfte („Eko! Eko! Azarak! Eko! Eko! Zamelak! Eko! Eko! Karnayna! Eko! Eko! Aradia!“), welcher im Lied an zentraler Stelle platziert wurde.

Böse nie direkt als Satan oder Teufel beschrieben. Das „Böse“ wird anhand von anti-christlichen Handlungen (Schändung einer Kirche, verdrehte Kreuze, geschändeter Altar), der Verehrung des Teufels und der Anrufung der Dämonen festgemacht. Der Teufel wird dabei umschrieben als gefürchteter Herr („the dreaded master“), der gefallene Herr („The Fallen Lord of Chaos, Disaster“) und als Auserwählter („The hour of the One is nigh“) sowie am Ende auch als alles erfassende Kraft („all consuming power“) bezeichnet. Die „Wirkung des Bösen“ trifft einerseits auf Einrichtungen der Kirche („the House of God has been violated“), andererseits auf die Gesellschaft als Terror („summoned a new terrors centuries old“) und zuletzt auf das Individuum („I feel the all consuming power unfold“). Während im Haus Gottes das Böse nicht persönlich wirkt und die Konsequenzen absehbar sind, taucht es nach einer Beschwörung eigenmächtig auf, die Folgen jedoch sind unberechenbar.

Als „Orte des Bösen“ werden kurzfristig das Haus Gottes und der Raum der Beschwörung benannt, langfristig jedoch mit der Hölle angegeben. Der Teufel ist in der Kategorie „Spiritualität“ im Lied „Cloven Hoof“ essentiell. Diesem zu Ehren soll Blut über dessen Standbild geschüttet werden („spill lifeblood“) und er selbst gepriesen werden. Diese Verehrung am Anfang des Liedes schlägt sich in Angst und Reue um. Das Ritual der Beschwörung wird als „häretisch“ enttarnt und als „Sünde“ angesprochen. Die Hingebung an den Teufel und das Spiel mit den dunklen Kräften endet mit einem Aufenthalt in der Hölle. Über die Kategorie „Werte“ werden keine klaren Aussagen zum Satanismus getätigt. Vor allem über die Schilderung der Schändung der Kirche (verdrehte Kreuze, geschändeter Altar) oder über Licht-Dunkelmetaphern („disciples of darkness in holy light“) wird in der Kategorie „Symbolik des Bösen“ gearbeitet. Bei der Verherrlichung des Teufels wird dessen Standbild als ziegenkopffartig („goat headed shrine“) beschrieben. Bei der Beschreibung der „Ästhetik“ wird wiederum auf klassische Teufelsbilder und das Horrorgenre zurückgegriffen. Das Zeichen des Frevels ist ein Paarhufer („Cloven Hoof“). Die Blasphemie der Kirche findet in der Nacht statt („Blasphemy here this night“). Auch findet die Anrufung der übernatürlichen Kräfte in der Nacht und bei Mondschein statt („Darksome night/ shining moon“). Und nach der erfolgreichen Beschwörung kühlt der Raum der Beschwörung ab („The room grows cold“) und die schwarzen Kerzen werden dunkler und sterben. In der Hölle selbst herrscht ewige Finsternis („to dwell in Hells eternal night“).

Das Teufelsbild bei CLOVEN HOOF im Lied „Cloven Hoof“ ist positiv, dem Namen nach aber nicht programmatisch und vor allem nicht konsequent. Das dargestellte Narrativ vom Teufel zeigt anti-christliche, satanistische, magiebezogene und christliche Haltungen, welche

im Lied durchmischt werden. Das Böse existiert, die Hinwendung zum Bösen findet von Beginn an statt. Diese Verehrung wird nicht begründet. Das Böse kann bewusst gefördert und „geholt“ werden. Wer sich solchen Praktiken hingibt, liefert sich auch unwiderruflich dem Bösen aus. Musikalisch wird im Lied viel mit kurzen und langen Betonungen, hohen Schreien und Geschwindigkeitswechslern gearbeitet, was bis zu einem gewissen Grad der textlichen Ungewissheit über das Böse entspricht.

5.8. Messiah – göttlicher Metal, himmlischer Teufel

Die Band MESSIAH aus Detroit wurde bereits 1979 gegründet. Genau wie CLOVEN HOOF spielen sie einen musikalischen Stil zwischen „klassischem“ Heavy Metal und Power Metal und veröffentlichten 1984 ihr erstes Studioalbum. Der Unterschied liegt weniger in der Musik, als im Verständnis der Musik und in weiterer Folge auch dem Teufelsbild. Dieses soll für die christliche Heavy Metal Band MESSIAH anhand des Liedes „Lucifer“ aus dem Album *Final Warning* untersucht werden.²⁶⁹

MESSIAH hat aus dem Hard Rock das Keyboard als Instrument übernommen, was den Klang weniger „hart“ erscheinen lässt. Im Lied erfolgt im ersten Teil ein reiner Sprechakt mit einer stark verzerrten, aber sanften Stimme. Das anschließende „spannungsaufbauende“ Spiel reduziert sich in Hinblick auf die Strophen, welche mit einer klaren und verständlichen Stimme vorgetragen werden. Über das Schlagzeug wird das Spiel in der 2. Hälfte intensiver und schneller. Stellen mit Teufelsbezug werden dabei im Refrain stimmlich betont.

Im ersten textlichen Abschnitt werden Stellen aus der Bibel mit Bezug zum Teufel paraphrasiert. Die Bandbreite reicht dabei vom kosmischen Krieg und Engelssturz, der Benennung des Teufels sowie der Beschreibung der Ankunft des Antichristen und seiner Zahl 666. In den weiteren Textstrophen wird das Verständnis vom Teufel, basierend auf den biblischen Textstellen der Einleitung, weiter ausgebaut. Der Teufel ist vom Himmel gefallen („He fell from heaven“). Diesem wird eine gewisse Macht zugestanden, die Gedanken zu kontrollieren („Had a certain power, to control your mind“) und Besitz von jedermanns Herzen zu ergreifen („He captured hearts, of everyone“). Die erste Strophe schließt mit der Feststellung, dass aufgrund der Arbeit des Teufels für viele die Verdammnis wartet („Many

²⁶⁹ „Lucifer“, auf: MESSIAH [USA], *Final Warning*, IHM, IHM L73537, 1984. Das Lied wurde bereits 1979 erstmals in einer Hard Rock Version als Bonus Track auf einem Sampler veröffentlicht. MESSIAH bestanden zum Zeitpunkt der Aufnahme aus Peter Smoltz (Bass), Keith Behnke (Drums), Scott Wood (Gitarre), Dan Knowles (Keyboard) und dem Sänger Chuck Gugel.

will be damned, when his work is done“). Anschließend wird melancholisch das Böse benannt („Ah ah Lucifer“). In der weiteren Strophe wird die stolze Haltung und Größe des Teufels beschrieben („He stands so proud, so vein and so tall“), weshalb viele Christen diesem bereits zum Opfer fielen. Im Gegensatz zur ersten Strophe bezieht sich die Beschreibung der Verdammnis hier auf die Wiederkehr des Teufels („Many will be damned, when his time has come“).

Auch im nächsten Abschnitt werden das Verständnis und das Wirken des Teufels dargelegt. Dieser sei Ursache des Todes, der Vater der Lügen („He is the author of death, the father of lies“). Wer auf sein Angebot eingeht, stirbt mit Gewissheit („If you do his bidding, you’ll surely die“). Zudem sei der Teufel verantwortlich für den Aufstieg und Fall von Nationen, dessen Herrscher er sein werde („He’ll be their king“). Eine seiner größten Trickereien sei religiöser Betrug („religious deception“). Der Teufel sitzt auf einem Thron unter der Herrschaft von 666 („He sites on a throne under six sixty six“), unter welchem er seine Armeen versammelt. Diese Armeen befehligt er als König, er selbst sei das höchste Gut („be like the most high...“). In den weiteren Strophen wird der königliche Status des Teufels auf der Welt bestätigt. Durch dessen Kontrolle verbleibt nur noch der Schatten der eigenen Seele („All that is left, is the fate of your soul“). In der letzten Strophe wird es mystisch und metaphorisch. Es wird auf den kurz bevorstehenden Aufgang der Morgenröte hingewiesen („Time is short, before the morning light“). Kurz bevor die Nacht „stirbt“ wird vermittelt, dass der Teufel die Herzen von allen betrügt („He deceived the hearts of everyone“) und die Seelen verdammt sind, wenn deren Zeitpunkt gekommen ist. Das Lied schließt mit dem Besingen des Teufels („Ah ah Lucifer“).

Die Kategorie „Selbstverwirklichung“ wird im Lied nicht thematisiert. Das „Verständnis vom Bösen“ ist biblisch geprägt. Der bedrohende Charakter des Teufels wird zwar festgestellt, allerdings wird nicht auf die eigentliche christliche Heilsbotschaft der Liebe und die Überwindung des Bösen eingegangen. Das Böse bewegt sich zwischen Vergangenem, gegenwartsbezogener Lebendigkeit und zukünftiger Herrschaft. Das Böse wird benannt als (gefallener) Engel, als Drache, als Schlange, als Teufel und Satan. Der Antichrist wird als falscher Prophet betitelt. Der Name des Biestes lässt sich im Lied auch als Zahl darstellen – 666. Nicht zuletzt wird der Teufel als „König der Welt“ und Anführer der teuflischen Legionen sowie über den Refrain als Luzifer besungen, welchem eine gewisse metaphysische Kraft zugestanden wird („Had a certain power“). Die „Wirkung des Bösen“ ist mit christlichen Glaubensvorstellungen verbunden. Der Teufel kontrolliert Gedanken, korrumpiert

die Herzen, ist Seelenfänger und führt entweder persönlich, oder durch Taten in dessen Namen zur Verdammnis, und ist zudem Urheber des Todes und von Lügen.

Die „Orte des Bösen“ sind fokussiert auf die Erde. Der himmlische Ursprung des Teufels wird zwar erwähnt, die größte Entfaltung erreicht dieser auf der Erde unter den Menschen („He’s the king of this world“). Zeitlich springt die Erzählung zwischen Erlebtem, Ist-Zuständen und Prophezeiungen. Die Kategorie „Spiritualität“ ist weder dem Teufel gegenüber befürwortend noch ablehnend. Der Teufel wird zwar als höchstes Gut beschrieben („be like the most high“), die Erzählperspektive lässt allerdings keine individuellen Schlüsse zu. Es werden christliche Ansichten zum Teufel beschrieben, ohne diesen eindeutig abzulehnen. Nur in einem Vers wird vom Liebäugeln mit dem Teufel abgeraten, da dieses zum Tod führe („If you do his bidding, you ’ll surely die“). Zur Kategorie „Werte“ werden keine weiteren Äußerungen getätigt. Zur symbolischen Repräsentation wird das Böse mit der Zahl 666 umschrieben sowie in der Übersetzung Lucifers – als Morgenröte. Bei der Kategorie „Ästhetik“ werden nur wenige Aussagen getätigt.

Das Teufelsbild bei MESSIAH im Lied „Lucifer“ ist größtenteils christlich. Das Böse wird weder verherrlicht, noch hinterfragt. Das Böse existiert, so wie es traditionelle Glaubensvorstellungen überliefern, allerdings wird die Heilsbotschaft des Christentums ausgeblendet. Das Böse ist aus diesem Verständnis heraus eigentlich negativ, wird im Lied aber relativ „neutral“ besungen. Auch musikalisch wird weder über das Spiel der Instrumente, noch über den Gesang der Teufel betont, sondern als „harmonischer“ Bestandteil des gesamten Liedes dargebracht. Während Heavy Metal und die „Alternative“ Christian Heavy Metal phasenweise dieselben Inspirationsquellen für das Verständnis vom Bösen haben, ist dieses selbst ein anderes, welches jedoch nicht immer eindeutig sichtbar und konsequent ist.

5.9. Possessed – Death Metal, Menschenhass und der Tod Gottes

POSSESSED werden in Heavy Metal-Diskursen als Mitbegründer der Spielart Death Metal genannt.²⁷⁰ Die Band verkörpert die Verbindung von musikalischer „Härte“ und bösem Image, welche prägend wurde für den musikalischen Stil. Bereits der Bandname POSSESSED (engl. besessen) und die graphische Ausgestaltung des Bandnamens mit umgedrehten Kreuz,

²⁷⁰ Der musikalische Stil soll nach der ersten Demo von POSSESSED mit dem Titel „Death Metal“ benannt worden sein. Die Band gründete sich 1983 in San Francisco und bestand zum Zeitpunkt der ersten Studioaufnahme aus Jeff Becerra am Bass und Gesang, Mike Torrao an der ersten Gitarre, Larry LaLonde an der zweiten Gitarre und Mike Sus am Schlagzeug.

brennenden Buchstaben, angedeuteten Flügeln beim Buchstaben „P“ und einem aus diesem entspringenden Schweif des Teufels deuten einen thematischen Schwerpunkt an. Inhaltlich überwiegen bei POSSESSED in ihrem Schaffen Themen wie Satanismus, Okkultismus, Kritik am Christentum und die Verherrlichung von Gewalt und Tod. Diese thematische Bandbreite ist auch auf dem ersten Studioalbum *Seven Churches* von 1985 hörbar. Aus diesem ersten Album wird das Lied „Holy Hell“ hier näher vorgestellt.²⁷¹

Von Beginn an ist das Lied geprägt durch Geschwindigkeit und Härte. Die „rasende“ Gitarre wird durchgehend von einem starken perkussiven Einfluss und einem schnellen, schreienden Gesang begleitet. Letzterer wird mit einer rauen, tiefen und krächzenden Stimme vorgetragen, welcher schwer verständlich ist. Zusätzlich wird der Gesang geprägt durch das Zusammenspiel von stimmlichen Betonungen und kurze Gesangspausen. Während im ersten Teil das Schema „Musik-Text-Text-Musik“ ausgewählt wurde, kommt im zweiten Teil das Schema „Musik-Text-Musik-Text“ zur Geltung. Das Solo der Gitarre ist zudem stark verzerrt. Das Lied schließt mit einem kurzen, schlagzeugbetontem und abrupten Ende.

Im Lied „Holy Hell“ wird eine, größtenteils ideologisch bedingte, „verkehrte Welt“ thematisiert, welche durch den Teufel ermöglicht wird. Dabei ist keine lineare Erzählung fassbar. Jeder Vers für sich ist eine kurze Erzählung, indem sich der Erzähler an seine Zuhörer wendet. Im ersten Abschnitt soll die heilige Hölle („Holy Hell“) den Tod bringen, „der Fall“ des Teufels wird mit der unheiligen Lust („unholy lust“) begründet. Das teuflische Wasser beginnt zu fließen, woraufhin die Hinrichtung Gottes bestätigt wird („God is slaughtered“) und sein Blut getrunken werden soll („drink his blood“). Im nächsten Abschnitt wird ein Vertrauensverhältnis zum Teufel beschrieben, weshalb dessen Herrschaftsgebiet aufgesucht werden soll („Go we must, to Satan’s land“). Dabei soll der Tod angebetet und das Leben beweint werden und es wird festgestellt, dass der Hauch des Todes zu neuem Leben führt („Reaper’s death will breathe new life“).

Im nächsten Abschnitt wird die Geburt von Satans Kind bezeugt („Satan’s child, he is born“), welches zum Tode beschworen wird. Daraufhin folgen Tage des Hasses und voller Schmerz, der endlosen satanistischen Herrschaft („Endless term of Satan’s reign“). Ewigen Träumen der Nacht folgen ewiger Schlaf und ewige Angst. In einer schwarzen Messe werden Kreuze entehrt („Defiled crosses, oh black mass“). Den Abschluss des zweiten Abschnittes bildet das Zugeständnis der Herrschaft Satans, zumindest über den Erzähler („Satan’s reign,

²⁷¹ „Holy Hell“, auf: POSSESSED [USA], *Seven Churches*, Combat Records, MX 8024, 1985.

me at last“). Der zweite Teil des Liedes beginnt mit einer Beschreibung von Folter am Gott des Zuhörers. Dieser Gott, welcher den gesamten Himmel und die gesamte Erde umfasst, ist angekettet und muss Qualen und Schmerzen wie ein Hund ertragen („like a dog“). Anschließend werden die bösen Tage und Nächte als „todesschwarz“ beschrieben („Are black as death“). Die Herzen voller Sünde und aus Stein fördern den Atemzug des Sensenmannes („Reaper’s breath“). Während Blut und Schmerzen zur Ekstase („ecstasy“) führen, wütet in der Zauberei („sorcery“) der Zorn der Magie und der Hexen. Nach dem Aufgreifen von Horrorbildern erfolgt wieder eine Rückbesinnung zur Radikalität des Geschehens. Die letzten Strophen enden in der Aufforderung sich auf die Kraft des Teufels einzulassen („Feel the power“) und Leute umzubringen („Kill the people, kill them dead“) und deren Seele zu rauben („Take their soul“). Zu guter Letzt werden schwarze Messen mit eingeschwärzten Kreuzen als Ritual beschrieben, in welchem die Köpfe abgeschlagen und Kehlköpfe aufgeschnitten („cut the head, cut the throats“) werden sollen. Das Lied endet mit der Aufforderung diesen „Fall“ (des Teufels) anzunehmen („Take the fall“).

Die Kategorie „Selbstverwirklichung“ ist im Lied „Holy Hell“ stark vertreten. Diese findet sich vor allem in einer „Perversion“ von christlichen Ansichten wider. Was aus christlicher Sicht blasphemisch erscheint, ist dem Erzähler von „Holy Hell“ gerade recht. Dabei versucht der Erzähler seinen Zuhörern Lebensweisheiten und Meinungen mitzugeben. So wünscht sich dieser den Tod („death to us“; „pray for death“), das Blut des getöteten Gottes soll getrunken werden („drink his blood“). Überhaupt sind Blut und Schmerzen Dinge, welche den Erzähler schwärmen lassen. Zudem sollen Leute ermordet werden („Kill the people“), Köpfe abgeschlagen und Hälse durchgeschnitten werden („Cut the head, cut the throats“). Das „Verständnis vom Bösen“ ist christlichen Ursprungs, wird aber pervertiert angewandt. Die Hölle ist heilig, dem Taufwasser wird das Wasser des Teufels entgegengesetzt („Devil’s water starts to flood“), das gelobte Land ist jenes des Teufels und der Antichrist wurde geboren um zu sterben. Die Herrschaft Satans ist auf ewig bestimmt, zumindest über den Erzähler („Satan’s reign, me at last“). Gott, obwohl schon hingerichtet, wird durch das Böse gefesselt und gefoltert. Das Böse besitzt eine Kraft, der man sich hingeben soll („Feel the power, feel the heat“). Schlussendlich soll über die körperliche Gewalt die Seele des Anderen geraubt werden („Take their soul“). Der Tod schafft dabei neues Leben („Reaper’s breath will breathe new life“). Der Bezug zum Bösen wird allerdings nur in einem Vers in der Beschreibung von Tag und Nacht hergestellt („Evil days and evil nights“).

Die „Wirkung des Bösen“ zeigt sich in der Tötung Gottes („God is slaughtered“) und in der ewigen satanistischen Herrschaft begleitet von ewigem Schlaf und ewiger Angst. Das Böse lässt Kreuze verdrehen, schwarze Messen feiern und Hass und Schmerz dominieren („Days of hate, and days of pain“). Das Böse ist ein Partner in Machtfragen. Es fördert die „Begegnung“ und Folter mit Gott. Sünde ist dabei der Motor des Todes bzw. Lebens. Daneben manifestiert sich das Böse auch in der Zauberei. Und zuletzt verlangt das Böse tödliche Opfer über ein Ritual, welche durch körperliche Gewalt erfolgen soll. Zu den „Orten des Bösen“ zählt die „Heilige Hölle“, welche auch als Land Satans („Satan’s land“) umschrieben wird. Daneben zählen auch die endlosen Träume der „dunklen“ Nacht („Endless dreams, in the night“) sowie die „Herzen“ der Sünder zu den bevorzugten Orten des Bösen. Die Zeitpunkte des Bösen werden mit „bösem“ Tag und „böser“ Nacht beschrieben und manifestieren sich bei Ritualen, schwarzen Messen und Magie. Die Kategorie „Spiritualität“ kennt im Lied eine starke Verherrlichung Satans. Dieser hält die Welt im Fluss. Mit dem Teufel verbindet den Erzähler ein Band des Vertrauens („Our banding trust, is at hand“). Der Sohn des Teufels führt zur ewigen Herrschaft des Teufels, zumindest über den Erzähler. Gott selbst wird hingerichtet oder gefoltert. Die Kraft des Teufels solle dabei auch auf den Zuhörer übergreifen, dieser sich dem „Fall“ hingeben („Take the fall“). Auch zur Kategorie „Werte“ lassen sich im Lied Aussagen machen. Diese lassen sich allgemein unter dem Begriff „Misanthropie“ (Menschenhass) zusammenfassen. Der Tod ist die Erlösung und mit Sehnsucht verbunden („death to us“; „cry for life“). Unter der Befürwortung des Bösen sollen alle Menschen umgebracht werden („Kill the people, kill them dead“). Bei der Kategorie „Symbolik des Bösen“ lässt sich eine „verkehrte Welt“ in Hinblick auf christliche Heilsvorstellungen feststellen („black mass“; „defiled cross“). Zur Kategorie „Ästhetik“ werden nur wenige Aussagen getätigt. Die Hölle wird als Ort voller Blut und Schmerzen beschrieben, die bösen Tage und bösen Nächte werden mit der Farbe Schwarz wie der Tod („Are black as death“) umschrieben und die Kraft, der man sich hingeben soll, wird mit Hitze verbunden („feel the heat“).

Das Teufelsbild bei POSSESSED im Lied „Holy Hell“ ist positiv, satanistisch, aber nur zum Teil systematisch. Der Teufel wird verherrlicht, allerdings kann sich das Böse nur entfalten, nachdem Gott als Gegenspieler verworfen wurde. Das Böse wirkt blasphemisch und anti-christlich. Auch wenn langfristig das Ziel des Bösen die Vernichtung des Lebens ist, so ist kurzfristig der persönliche Anschluss an Satans Herrschaft und das Ausleben von Gewalt legitim. Zusätzlich zum brutalen Songtext wird „Härte“ auch durch die Musik über Instrumente und Gesang gezeugt. Dabei wird die Figur des Teufels selbst musikalisch kaum

betont. Die gesamte Erzählung im Lied und die Wirkung der Musik sind bereits ausreichend brutal, um den Teufel ausreichend zur Geltung zu bringen.

5.10. Sepultura – globaler Heavy Metal, westlicher Teufel

Heavy Metal fungiert spätestens seit der Mitte der 80er Jahre als globales Phänomen, dementsprechend tritt auch der Teufel weltweit auf. Bei vielen Gesellschaften außerhalb der nördlichen Hemisphäre ist die Musik Heavy Metal, unabhängig davon ob der Teufel thematisiert wird oder nicht, grundlegend in Verruf als teuflische Erfindung des Westens.²⁷² Heavy Metal wird vielerorts als politische-religiöse und gesellschaftliche Bedrohung wahrgenommen und andererseits sinnbildlich als ein Zeichen des Protestes eingesetzt.²⁷³ Taucht der Teufel in Regionen der Erde ohne traditionelles Teufelsverständnis im Heavy Metal auf, dann entweder aufgrund der gewünschten Zugehörigkeit zum musikalischen Stil,²⁷⁴ oder aufgrund der ästhetischen Erfahrung der Musik.²⁷⁵ Heavy Metal als globales Phänomen verwendet trotzdem eine Ikonographie des christlichen Westens und des weißen Mannes.²⁷⁶ Dieses Phänomen soll ansatzweise anhand der brasilianischen Band SEPULTURA untersucht werden,²⁷⁷ auch wenn dabei ein explizit christlicher Hintergrund vorliegt.

²⁷² Zum Vorwurf des Satanismus in Bezug auf Heavy Metal in arabischen Ländern oder Israel, siehe: CHRISTE, Höllen-Lärm, 378-380; André HEPP, Heavy Metal und Islam – ein Antagonismus? Zur Rezeption und Verbreitung des Heavy Metals in Staaten der MENA. In: NOHR, SCHWAAB (Hg.), Metal Matters, 343-356; Mark LeVINE, Doing the Devil's Work: Heavy Metal and the Threat to Public Order in the Muslim World. *Social Compass*, Vol. 56, No. 4 (2009), 564-576. Für den asiatischen Raum siehe: Erik GRAVERT-MAY, Die guten und die bösen Winde: Über Goethe, Max Weber, Heavy Metal und die vietnamesische Polizei. In: SCHULLER, VON RAHDEN (Hg.), Die andere Kraft, 326-340.

²⁷³ Jeremy David PRINDLE, The Devil's Prayers. Metal Music in Iran. Unpubl. Master Thesis at the University of Utah, Salt Lake City (Utah) 2014, 8.

²⁷⁴ Zum Gebrauch des Teufels in der Musik Black Metal auf Indonesien siehe, Mattieau Canaguier, "A l'Est De l'Enfer" [Music Metal Around The World], FRA 2013, 45min. Abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=aMcks4Y-SQ0> [Aufruf: 20.12.2018].

²⁷⁵ Markus VERNE, Die Grenzen des Kontextualismus: Madagassischer Heavy Metal, „satanistische“ Ästhetik und die ethnologische Erforschung populärer Musik. *Zeitschrift für Ethnologie*, Bd. 137, Nr. 2 (2012), 187-206.

²⁷⁶ Keith KAHN-HARRIS, How Diverse Should Metal Be? The Case of Jewish Metal, Overt and Covert Jewishness. In: SCOTT, VON HELDEN (Hg.), The Metal Void, 95-104, hier 98.

²⁷⁷ Die Band SEPULTURA wurde 1984 gegründet und nach dem portugiesisch-lateinischen Wort für Grab benannt. Inspiration soll dabei das Lied „Dancing on your Grave“ (1983) von MOTÖRHEAD auf dem Album Another Perfect Day gewesen sein.

SEPULTURA veröffentlichten 1985 gemeinsam mit der Band OVERDOSE die Platte *Bestial Devastation/Século XX*.²⁷⁸ Während sich die Band zwischen den Stilen Thrash, Death, Black und Nu-Metal bewegt und somit mit der Zeit geht, fokussieren sich die Themen der Lieder auf Satanismus, Tod, Politik und Literatur. Aus dem ersten veröffentlichten Album soll unter dem Aspekt der globalen Dimension der Teufelsbilder im Heavy Metal hier das Lied „Antichrist“ untersucht werden.²⁷⁹

Das Lied beginnt spannungsaufbauend. Über einen tiefen, rohen und aggressiven Schrei entlädt sich ein schnelles, musikalisches Spiel unter starker perkussiver Einwirkung. Der Gesang in den Strophen ist noch tiefer und krächzender als zu Beginn des Liedes. Innerhalb der Strophen kommen auch kurze Gesangspausen vor. Der Refrain wird dagegen höher gesungen und durch das Schlagzeug betont, jedoch in einer Wiederholung zum Kontrast auch mit tiefer, dunkler Stimme dargebracht. Die Stimme passt sich dem musikalischen Spiel an und begleitet schnelles Spiel mit tiefem Grölen. Das Lied endet mit einem stimmlich stark betonten Schrei. Das Böse wird vor allem über den Refrain musikalisch und stimmlich betont.

Im Lied „Antichrist“ von SEPULTURA werden zukünftige Handlungen und Ereignisse nach der Ankunft des Antichristen beschrieben. Im ersten Abschnitt wird auf die Herkunft und die Bestimmung des Bösen eingegangen. Der Antichrist sei demnach eine Geburt der Hölle („Born from Hell“) und das höchste Übel („The supreme force of evil“). Seine Aufgabe wird die Zerstörung des Altars und das Abschlachten der Christen sein („And slaughter the christian’s born“). Zusätzlich dazu werden Kirchen zerstört und Kreuze gebrochen („Crosses will be broken“). Anschließend wird beschrieben, dass der Antichrist blasphemisch lacht („He’s laughing in blasphemy“) und dieser über den Tod bestimmt („like a domination of death“). Nach der Ankunft des Antichristen wechselt im nächsten Abschnitt die Erzählung auf die Beschreibung des kosmischen Krieges. Der Himmel wird in Brand gesetzt („Heavens on fire“), aus den Tiefen der Hölle wird das Wort des Hasses verbreitet („Leaving words of hate“). Die Kampfstrategie des Bösen wird als Terror bezeichnet („The terror is declared“). Der Kampf zwischen dem Antichristen und Luzifer auf der einen Seite und Gott und dessen Engel auf der anderen Seite wird als letzte Schlacht betitelt („The final fight started“).

²⁷⁸ Die Band bestand zum Zeitpunkt der Aufnahme aus Max („Possessed“) Cavalera am Gesang und Gitarre, seinem Bruder Igor („Skullcrusher“) Cavalera am Schlagzeug, Jairo („Tormentor“) Guedz an der zweiten Gitarre und Paulo („Destructor“) Xisto Pinto Jr. am Bass.

²⁷⁹ „Antichrist“, auf: SEPULTURA [BRA], *Bestial Devastation*, Cogumelo Records, COG001, 1985.

Die Kategorie „Selbstverwirklichung“ wird im Lied kaum thematisiert. Die gesellschaftlichen Konsequenzen der Ankunft des Antichristen sind zwar anti-christlich und blasphemisch, allerdings wird im Lied kein einziges Mal aus der Ich-Perspektive oder den Teufel verherrlichend gesungen. Das „Verständnis vom Bösen“ ist größtenteils christlich, allerdings ergänzt um Vorstellungen eines romantischen Satanismus. Das Böse ist kein gefallener Engel, sondern von Natur aus böse („Born from Hell“), böse um des Bösen willens. Das Böse kann sich erst entfalten, nachdem Gott und seine Engel militärisch besiegt wurden („The war is started“). Der Ausgang der Schlacht wird allerdings nicht überliefert („The final fight started“). Das Böse wird benannt als Geschöpf der Hölle, als oberste Kraft des Bösen („the supreme force of evil“), als Herr über den Tod, als Antichrist und Luzifer.

Das Böse wirkt im Lied über antichristliche und blasphemische Handlungen, der Zerstörung eines Altars, von Kirchen und Kreuzen, der Tötung von neugeborenen Christen („And slaughter the christian’s born“), der Verbreitung des Hasses („Leaving words of hate“), über gesellschaftlichen Terror und die Bekämpfung des Guten („Fighting with angels and God“). Zudem ist das Böse mit dem Tod verbunden („like the domination of death“). Die Entfaltung des Bösen kann allerdings erst nach seiner Wiederkehr beginnen. Eindeutig als „Ort des Bösen“ wird die Hölle als dessen Herkunft benannt. Die Wirkung des Bösen spielt sich allerdings an Orten des christlichen Glaubens ab (Kirche, Altar) sowie in der außerweltlichen Auseinandersetzung um die Vorherrschaft im Kosmos („Heavens on fire“) ab. In der Kategorie „Spiritualität“ wird der Antichrist zwar als oberste Kraft des Bösen bezeichnet, allerdings nicht als die einzige Entität, die angebetet oder verherrlicht werden sollte. Über den Text im Lied erfolgt keine eindeutige Formulierung der Zuneigung zum Teufel oder dem Antichristen. Neben der Beschreibung der Zerstörung christlicher Orte und Symbole (Kreuze), findet sich nur in der Aufforderung Neugeborene zu töten, ein Hinweis auf eine rituelle Handlung durch den Antichristen. Dementsprechend schwer lassen sich „Werte“ im Lied benennen. Bei der „Symbolik des Bösen“ überwiegt eine anti-christliche Haltung. Weitere symbolische Repräsentationen des Bösen finden sich aber nicht. Zur „Ästhetik“ im Lied lassen sich nur wenige Aussagen tätigen. Der Antichrist ist in der Lage Gefühle auszudrücken („He’s laughing in blasphemmy“) und der Angriff des Antichristen erfolgt mit Feuer („Heavens on fire“).

Das Teufelsbild bei SEPULTURA im Lied „Antichrist“ ist nicht eindeutig zu bestimmen. Das Böse wird als Böses durch anti-christliche und blasphemische Handlungen und Ereignisse gekennzeichnet, allerdings ist die Auseinandersetzung mit Gott und dessen Engeln

offen. Eine Aufforderung dem Bösen zu gehorchen oder sich zu unterwerfen, erfolgt nicht. Auch steht das Böse in einem Verhältnis zum Guten und Gott selbst. Während der Text verhältnismäßig gemäßigt rüberkommt, wirkt die Musik sowohl musikalisch, als auch stimmlich brutal, roh und aggressiv. Es ist weniger der Text, als vielmehr die musikalische „Härte“, welche hier das Teufelsbild bestimmt. Die geografische Region kann für das Teufelsbild eine Rolle spielen, allerdings ist der Teufel unabhängig davon, ein wichtiges ästhetisches, musikalisches und literarisches Element in der Heavy Metal-Kultur. Der Teufel fungiert in der Musikrichtung als globales Erkennungsmerkmal.

5.11. Satan's Host – Heavy Metal als teuflische Erfindung

Die genretypische Verbindung von Teufel und Heavy Metal-Musik manifestiert sich auch bei der amerikanischen Band SATAN'S HOST, einerseits im Namen, andererseits über das Verständnis der Beziehung des Teufels zur Musik Heavy Metal. Demnach ist Metal selbst ein Produkt der Hölle. Die Band veröffentlichte erst 1986 ihr Debütalbum, *Metal from Hell*, obwohl sie sich bereits 1977 gegründet hat. Musikalisch spielen SATAN'S HOST eine Mischung aus „klassischem“ Heavy Metal und Power Metal.²⁸⁰ In den Liedern der Band überwiegen inhaltlich das Böse und Mysteriöse. Aus dem ersten Album soll das gleichnamige Lied „Metal from Hell“ analysiert werden.

Nach einem musikalischen Intro setzt ein volles, relativ schnelles Spiel ein, welches durch einen lang gehaltenen, hohen und schrill klingenden Schrei begleitet wird. Das schnelle Tempo und der hohe Gesang werden auch in den Strophen beibehalten welche nun etwas verständlicher rüberkommen. Musikalische und stimmliche Veränderungen gehen einher. Zentrale Stellen im Text (vor allem im Refrain) werden durch mehrere Stimmen gleichzeitig vorgetragen und erwecken den Eindruck von „Vielen“. Textpassagen, welche dem Kollektiv gelten und vom Bösen handeln werden im Lied besonders betont. Gerade im letzten Refrain wird mit abwechselnden, stimmlichen Betonungen (kurz-lang, hoch-tief, Gesang zusammen oder einzeln) gearbeitet. Das Lied schließt mit einem Riff über die Gitarre.

Im Lied „Metal from Hell“ der Band SATAN'S HOST wird die Bündelung der Kräfte der Musik Heavy Metal mit jenen aus der Hölle für eine militärische Auseinandersetzung

²⁸⁰ „Metal from Hell“, aus: SATAN'S HOST [USA], *Metal from Hell*, Web Records, WEB 001, 1986. Eingespielt wurde die Platte dabei vom Gitarristen Patrick Elkins („Patrick Evil“), vom Sänger Harry Conklin („Leviathan Thisiren“), John Phantom („Belial“) am Bass sowie dem Schlagzeuger Rob Evans („D. Lucifer Steele“).

beschrieben. Im ersten Teil der Erzählung wird von einer Metal-hörenden, tobenden Menge der Krieg erklärt („Metallic battalions declare raging war“), welche beschließt das Wort zu ergreifen. Daraufhin wird der Altar für das oberste Ritual vorbereitet und festgestellt, dass die tobende Menge, zu der offensichtlich auch der Erzähler gehört, sich der Kräfte der Hölle gewiss sein kann („The power of Hell’s at our command“). Im nächsten Abschnitt findet ein Teufelstanz unter Mondschein statt (Devil’s dance in the moonlight“), bei dem das „Feuer“ grölt. Anschließend wendet sich der Erzähler direkt an den Teufel, dieser möge seine Völker bei Mitternacht verderben („Corrupt thy nations at midnight“) um dann aus der Perspektive der Menge sich und die anderen als boshafte Hunde des Krieges zu bezeichnen („We’re the vicious dogs of war“).

Im dritten Abschnitt meldet sich die Zehntausend umfassende Menge wieder dröhnend selbst zu Wort („Metal from Hell“). Diese Schreie werden vom Erzähler aus dem Wohnort Satans kommend lokalisiert („come from the land where Satan dwells“). Anschließend wird durch die Menge die Ergebenheit und Freundschaft zu Luzifer bis zum Ende bestätigt („We shall serve until the end/as lucifer’s friend“). In kollektiven Aussagen wird anschließend die Menge abwechselnd als Kraft, Macht und Heavy Metal bezeichnet (We’re the power/we’re the force/ we’re metal) um dann zu spezifizieren, dass dieser Heavy Metal aus der Hölle entstammt („Metal from Hell“), wo das Böse zu Hause ist („where evil dwells!“). Abschließend wird die Menge als Aufmarsch für den Antichristen bezeichnet („march for the Anti-Christ“), in der jeder Krieger das Zeichen Satans tätigt („each warrior shows the Satanic sign“). Angestoßen durch den Geruch von verwesendem Fleisch sowie durch eine Einöde voll des Todes wird nach einer Opferung verlangt („Proclaiming we shall cause sacrifice“).

Die Kategorie „Selbstverwirklichung“ erfolgt im Lied über das Aufgehen in der Menge und der Zugehörigkeit zur Heavy Metal Armee, welche auf Satan vertraut. Die Gruppe solle das Wort ergreifen, sich gemeinsam für das bevorstehende Ritual vorbereiten und daran erfreuen, dass der Teufel sie anführt („The power of Hell’s at our command“) sowie dem Teufel gemeinsam bis zum Ende die Treue schwören („We shall serve until the end“). Die Gruppe wird dabei unterschiedlich bezeichnet. Einmal militärisch als „Metallic batallions“, dann als böartige Hunde des Krieges („vicious dogs of war“), als Krieger („ten thousand warriors“), als Soldaten des Schicksals („soldiers of fortune“), einmal metaphorisch als Feuer („you can hear the fire’s roar“) und ein anderes Mal als politisch-religiöse Bewegung („power“, „force“, „metal“, „Metal from Hell“, „March for the Anti-Christ“). Das „Verständnis des Bösen“ wird nur über die Bezeichnungen für das Böse ersichtlich. Erwähnt

werden Kräfte der Hölle, ein Teufelstanz, der Wohnort Satans („come from the land where Satan dwells“), die Freundschaft Luzifers („as lucifer’s friend“), ein Marsch für den Antichristen sowie das satanistische Zeichen („each warrior shows the satanic sign“). Eine Wertung was böse ist und was nicht, erfolgt nicht.

Die „Wirkung des Bösen“ manifestiert sich nach einem Ritual an das Böse durch Zuneigung an die Gruppierung sowie über Bekenntnisse der Gruppierung an das Böse. So stehen „Käfte der Hölle“ an der Befehlskette der Gruppierung, über einen Teufelstanz („Devil’s dance in the moonlight“) soll dieser „seine Völker“ verderben („Corrupt thy nations at midnight“). Dafür will die Gruppierung dem Bösen bis zum Ende dienen („We shall serve until the end“). Die Gruppe wirkt, dank der Unterstützung des Bösen und der Herkunft aus der Hölle, als „Kraft“ und „Macht“, welche als Heavy Metal zum Vorschein tritt („We’re metal – Metal from Hell“). Das Böse, begleitet von verwesenden Körpern und dem Tod, ist so überzeugend auf die Gruppierung, dass diese schlussendlich ein Opfer darbringen wollen („Proclaiming we shall cause sacrifice“). Die „Orte des Bösen“ sind einerseits mit der Hölle bzw. dem Land wo Satan wohnt („come from the land where Satan dwells“) angegeben, andererseits mit Ereignissen der Nacht verbunden (Mondschein, Mitternacht).

Die Kategorie „Spiritualität“ ist im Lied nicht eindeutig „satanistisch“, da die Wörter Satan und Heavy Metal jederzeit ersetzt werden können. Festgehalten werden soll, dass die im Lied beschriebene Gruppierung sich zwar an Satan orientiert („the power of hell’s at our command“), diesem die Treue schwört („We shall serve until the end“) und in dessen Namen auftritt („march for the Anti-Christ“), sich selbst aber (dank der teuflischen Unterstützung) bereits als militärisch-religiöse Bewegung begreift (We’re the power/ we’re the force/ we’re metal). Rituelle Handlungen treten durch die Gruppierung über ein oberstes Ritual an das Böse zu Beginn sowie eine Opferung zum Erhalt des Bündnisses gegen Ende auf. Über die Kategorie „Werte“ kann nur wenig gesagt werden, außer, dass gehofft wird, der Teufel möge „seine Nationen“ verderben („Corrupt thy nations at midnight“). Bei der Kategorie „Symbolik des Bösen“ wird weniger mit (anti-)christlichen Vorstellungen gearbeitet, als mit militärischen Metaphern und den damit verbundenem Leid und Tod. Nur wenige Stellen können der Kategorie „Ästhetik“ zugeordnet werden. Während das Böse selbst nicht beschrieben wird, so soll der Altar für das Ritual mit Glocke, Buch, Dolch und Peitsche („Bell, book, dagger and scourge“) vorbereitet werden, der Teufelstanz bei Mondschein aufgeführt werden und der Zugriff des Bösen bei Mitternacht erfolgen.

Das Teufelsbild bei SATAN'S HOST im Lied „Metal from Hell“ ist positiv, allerdings nicht strikt ideologisch. Das Böse wird erst über ein Ritual für die Gruppe gewonnen, und soll über das Äußern von Loyalität und einer Opferung weiterhin Hold bleiben. Wie genau das Böse wirkt, ist nicht bekannt. Das Besondere ist dabei, dass sich die opfernde Gruppe im Lied als Heavy Metal-Kultur herausstellt, der Text dabei das ambivalente Verhältnis des Teufels zur Musik Heavy Metal widerspiegelt. Während musikalisch die Figur Teufel kaum betont wird, ist die Betonung der Zugehörigkeit der Musik Heavy Metal zur Hölle stark ausgeprägt. Dieses erfolgt über Geschwindigkeit, Lautstärke und Gesang. Während viele Bands entweder direkt den Teufel besingen oder die Musik als Bewegung darstellen, vereint das Teufelsbild bei SATAN'S HOST diese beiden Themenbereiche. Heavy Metal ist eine militärisch-religiöse Bewegung, welche mit Hilfe Satans an Kraft gewinnt und diesem zur Verfügung steht.

5.12. Root – der Teufel zwischen Zerstörung und Erleuchtung

Mit der Ausdifferenzierung der Spielarten seit den 1980er Jahren trat auch Black Metal zu den Hörgewohnheiten der Heavy Metal Kultur hinzu. Am Übergang zwischen den durch VENOM und BATHORY geprägten Anfängen des Black Metal-Stils und jener zweiten Welle der 90er Jahre mit MAYHEM und BURZUM steht die tschechische Band ROOT. Die Band gründete sich bereits 1987. Nach mehreren kleinen Veröffentlichungen spielten sie 1990 das erste größere Studioalbum ein. Erst ein Jahr später, dieses Mal auf Englisch, brachte die Band das Konzeptalbum *Hell Symphony* in einem epischen, dunklen Black Metal-Stil heraus.²⁸¹ Die Lieder wurden auf der einen Seite in „teuflisch“ (infernal), auf der anderen Seite in „nächtlich“ (nocturnal) unterteilt. Fast alle Lieder wurden dabei nach unterschiedlichen Namen und Bezeichnungen für den Teufel und dem Bösen benannt. Daraus soll exemplarisch von Seite A das Lied „Lucifer“ betrachtet werden.²⁸²

„Lucifer“ von ROOT beginnt mit dem Schlagzeug und sehr tief gespielten Gitarren, welche von Beginn an ein düsteres Bild erzeugen. Zur der stark verzerrten, unharmonisch klingenden Gitarre gesellt sich ein sehr tiefer, dunkler und langsamer Gesang, welcher kaum verständlich ist. Phasenweise wird die Musik begleitet von düsterem Grölen und tiefen unverständlichen Lauten. Das musikalische Spiel wird wie der Gesang selbst im Verlauf des Liedes schneller, um dann wieder verlangsamt zu werden und schlussendlich explosionartig erneut

²⁸¹ Das Album wurde von Jiří Valter („Big Boss“) am Gesang, Keyboard und Soundeffekten, Petr Hošek („Blackosh“) an der Gitarre und Bass, Rostislav Mozga („Black Drum“) am Schlagzeug und Danie Janáček („Mr. D.A.N.“) an der zweiten Gitarre aufgenommen.

²⁸² „Lucifer“, auf: ROOT [CZE], *Hell Symphony*, Zeras, ZS 0005-1 311, 1991.

auszubrechen. Während der Gesang mit dem Spiel schneller wird, wird die Stimme tiefer und schreiender. Das Lied endet durch ein zunehmendes verblassen und leiser werden der Musik.

Im Lied bringt Luzifer die persönliche Erleuchtung und führt über eine „Waffe“ den Sturz des „goldenen Thrones“ herbei, was diesen zufrieden stellt. Im ersten Abschnitt erreicht ein leuchtender Blitz den Erzähler („Luminous flash intersect to my brain“), wodurch das leere Auge geblendet wird. Zunächst ist der Erzähler irritiert („What want the yellow bone – say to me?“), nachdem das Licht aber als Herr der Weisheit und als Luzifer erkannt wurde („Ah! Master of Knowledge, Ah Lucifer!“) beginnt der Erzähler zu klagen, Luzifer möge den (Selbst-)Betrug [der Menschen] zusammenrechnen („Add up their deceits“) um resignierend festzustellen, dass dieses unmöglich sei („It is impossible“). Daraufhin erkennt der Erzähler die Situation als günstig an, um anzugreifen. Er beschreibt, dass sie bereits Fässer mit Schwefel abfüllen („We filling barrels with brimstone“) und dass er hofft, Luzifer bringe Behälter voller Gift („Bring full hods – of poison“). Im zweiten Teil fliegt das silberne Schwert Luzifers („Lucifer’s silver sword“) durch die stille Nacht und landet in der Hand des Erzählers („I hold it in my hand“), was diesen zuversichtlich macht und in Ekstase die schwarzen Kerzen besingen lässt („Burning Black Candles“). Anschließend wird Luzifer angerufen, diese Waffe noch heute zu erleuchten („today light this weapon“). Dieser kommt dem Wunsch des Erzählers nach („it knowledges heat to me!“), woraufhin der goldene Thron in Ruinen liegt („Golden throne turns to ruin“). Schlussendlich kann der schadenfrohe Luzifer wieder Lachen („And Lucifer is laughing again“).

In der Kategorie „Selbstverwirklichung“ tritt vor allem der Menschenhass des Erzählers („Add up their deceits“) zu Tage sowie die persönliche Beziehung zu Luzifer über eine Hoffnung auf eine zerstörerische Allianz („Bring full hods – of poison“), die Übertragung einer Waffe („I hold it in my hand!“) und der Vermittlung von Wissen („it knowledges heat to me“). Das „Verständnis vom Bösen“ ist erleuchtend. Es bringt Hoffnung, Unterstützung und Wissen. Dabei ist das „Verständnis“, passenderweise der Titelfigur des Liedes entsprechend, auf den „Lichtbringer“ Luzifer angepasst. Dieser wird als leuchtender Blitz („Luminous flash“), „yellow bone“, Herr der Weisheit („Master of Knowledge“) sowie als Luzifer selbst und der dämonischen Rangordnung folgend als zweiter Prinz der ewigen Finsternis („Second Prince of Eternal Darkness“) beschrieben. Die „Wirkung des Bösen“ nutzt metaphorisch das Licht als Medium („Empty Eye – sockets glare“) sowie den dazugehörigen Raum, um Gegenstände zu verlagern („Lucifer’s silver sword/ flying silent night“). Wird dieser Gegenstand mit einer Gebrauchsanleitung versehen („today light this weapon“), so kann diese

zum Sturz der Feinde herbeiführen („Golden throne turns to ruins“). Das Böse ist überall, wo es Licht gibt, allerdings ist es nicht allgegenwärtig präsent und es erfordert Anleitungen, mit diesem umgehen zu können. Das Böse manifestiert sich als Wissen und als Macht, handelt aber nicht aus Wohlwollen, sondern zum Eigennutz. Die „Orte des Bösen“ sind nicht klar erkenntlich, aber einerseits an das Licht („Burning Black Candles“), andererseits an die Dunkelheit („silent night“; „Second Prince of Eternal Darkness“) gebunden. In der Kategorie „Spiritualität“ gilt Luzifer als Hoffnungsträger, weshalb dieser freudig begrüßt wird („Ah! Master of Knowledge, Ah Lucifer!“), aber nicht gepriesen wird. Luzifer offenbart sich dem Erzähler ohne magisches Ritual. Dieser kann den Erwartungen des Erzählers zu Beginn nicht entsprechen („It is impossible“), sichert diesem aber als Unterstützung ein Schwert als Waffe zu und nach der Verwendung von schwarzen, brennenden Kerzen („Burning Black Candles!“) auch das Wissen der Anwendung darüber („today light this weapon/ it knowledges heat to me!“). Die „Werte“ im Lied sind misanthropisch. Der Erzähler ist die Lügen und Betrügereien der Menschen satt und plant mit Unterstützung Luzifers einen Rachefeldzug. Die „Symbolik des Bösen“ beschränkt sich auf Lichtmetaphern des Bösen, um dessen Heilsversprechen zu verdeutlichen. In der Kategorie „Ästhetik“ wird im Lied „Luzifer“ vor allem mit der Wortbedeutung desselben und dem Licht-Dunkelheit-Dualismus gearbeitet. Luzifer wird als „yellow bone“ umschrieben, welcher ein silbernes (also glänzendes) Schwert besitzt, welches allerdings in der stillen, dunklen Nacht herumfliegt. Die brennenden Kerzen sind erwartungsgemäß schwarz. Die Weisheit Luzifers trifft auf den Erzähler mit Wärme („it knowledges heat to me!“). Am Ende wird mit dem Lichtbringer Luzifer der goldene Thron (Gottes?) zerstört („golden throne turns to ruins“).

Das Teufelsbild im Lied „Lucifer“ bei ROOT ist durchwegs positiv und ideologisch geprägt. Das Böse existiert und tritt ohne Aufruf in Erscheinung. Es wird als Vermittler von Wissen und Macht erlebt und daher mit großen Erwartungshaltungen begegnet. Das Böse hilft im Kampf gegen Feinde und unerträgliche Zustände, allerdings nicht aus Nächstenliebe, sondern aus Eigennutz. Dafür verlangt es immerhin keine Gegenleistung. Die Musik untermauert das Bedrohliche und zwielichtige Verhalten des Teufels. Die Licht-Dunkelheit-Thematik wird über abwechselnd schnelles und langsames Spiel hervorgehoben. Der Gesang betont über stimmliche Variationen zwischen tief und sehr tief schreiend den Bedrohungscharakter der Situation im Lied. Musikalische „Härte“ trifft hierbei auf einen ideologisch bedingten, über der Moral stehenden Luzifer.

5.13. Burzum – Satanismus, Heidentum und Nationalismus

Zu Beginn der 90er Jahre war kaum ein anderer musikalischer Stil mit dem Vorwurf des Satanismus konfrontiert, als Vertreter des Black Metal in Skandinavien. Weniger jedoch durch die Musik, als durch außermusikalische Handlungen und das Selbstverständnis vom „Bösen“. Zunächst nahm sich 1991 der Gitarrist von MAYHEM, Per Yngve Ohlin („Death“), das Leben. Im August 1992 ermordete Bård Eithun („Faust“) von der Band EMPEROR einen vermeintlich Pädophilen in einem Waldstück. Nebenbei übten sich Teilnehmer der norwegischen Black Metal Szene am „Böse“ sein, wozu Diebstähle, Einbrüche in Kirchen und Grabschändungen gehörten. Im Zeitraum von Juni 1992 – Ende 1995 brannten in Norwegen zwischen 45-60 historische, hölzerne Stabkirchen nieder, von denen in rund einem Drittel der Fälle ein Bezug zur Black Metal-Szene nachgewiesen werden konnte.²⁸³

Eine prägende Gestalt zu Beginn im norwegischen Black Metal war Øystein Aarseth („Euronymous“), zum einem wegen der Musik mit seiner Band MAYHEM, zum anderen aufgrund der Eröffnung eines Plattenladens als Anlaufstelle für die Szene, und nicht zuletzt, wegen seiner Fähigkeit der medialen Positionierung von Black Metal als „böse“.²⁸⁴ Hinter der praktischen und ideologischen Umsetzung des „Bösen“ innerhalb der Black Metal-Szene stand allerdings die Person Varg Vikernes.²⁸⁵ Nachdem dieser Aarseth 1993 ermordet hatte, stand ihm die gesamte mediale Aufmerksamkeit in Norwegen zur Verfügung.²⁸⁶ Obwohl Vikernes, sich spätestens seit seinem Gefängnisaufenthalt vom „Satanismus“-Image des Black Metal distanzierte, rechten Gedankengut zuwandte und seine Taten und Ideologie als Rückkehr zur vorchristlichen Welt Norwegens begründete („Heathenism“), seine Musik im

²⁸³ Michael MOYNIHAN, Didrik SØDERLIND, Lords of Chaos. The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground, Port Townsend (Wisconsin) 2003², 83.

²⁸⁴ Erstmals wurde durch eine mehrseitige Berichterstattung im Kerrang! Magazin vom 27. März 1993 norwegischer Black Metal als Mischung zwischen Satanismus und Neo-Faschismus einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert. Dazu: Ebd., Lords of Chaos, 101.

²⁸⁵ Geboren als Kristian Vikernes. Zwischenzeitlich bekannt als „Count Grishnackh“. Seit seinem Gefängnisaufenthalt und der Gründung der National Heathen Front auch den Namen des norwegischen Faschistenführers Vidkun Quisling führend. Ebd., Lords of Chaos, 175.

²⁸⁶ Ein weiterer Mord mit Erregung großer Aufmerksamkeit, welcher verstärkt zum Verruf von Black Metal führte, war jener der Band ABSURD an Sandro Beyer in Deutschland 1993. Siehe: Liane v. BILLERBECK, Frank NORDHAUSEN, Satanskinder. Der Mordfall von Sandro B., Berlin 1995. Ebenfalls rufschädigend oder imagefördernd waren weitere Morde unter jungen Erwachsenen, allerdings erfolgten diese nicht mehr durch die Musiker der Szene selbst, sondern durch Fans der Black Metal-Musik. Dazu: MOYNIHAN, SØDERLIND, Lords of Chaos, 305-339.

Ein-Mann-Projekt BURZUM als heidnisch und Odin-huldigend bezeichnete und rückblickend sogar nicht als „Black Metal“ empfand, zählen Vikernes als Person und BURZUM als musikalisches Projekt für viele zu einflussreichen Impulsgebern für den Black Metal-Stil.²⁸⁷

Warum bei BURZUM,²⁸⁸ trotz aller Vehemenz von Vikernes, vor allem zu Beginn des Projektes, Assoziationen zum „Teufel“ aufkommen können, verdeutlicht das Lied „Channelling the Power of Souls into a New God“ auf dem ersten Studioalbum *Burzum* von 1992.²⁸⁹ Über fast die gesamte Länge des Liedes werden melodische, düstere, verzerrte Klänge durch das Keyboard und Synthesizer erzeugt, welche insgesamt spannungsaufbauend sind und zur Erzeugung einer dunklen, kalten Landschaftsvorstellung beitragen. Die Musik wird gegen Ende verringert und somit Spannung wieder abgebaut.²⁹⁰ Der vielversprechende Titel des Liedes ist dabei länger als die einzige Textstelle des Liedes („Worship me...“), welche im Nachhall der Musik geflüstert wird. Obwohl das Lied, sowohl über den Titel, als auch über den Text, einen religiösen Bezug aufweist und strikt ideologisch ist, sind konkrete Aussagen nur schwer möglich. Gerade diese Mystik und Ungewissheit sowie die musikalische Nähe zu Black Metal erlauben auch bei BURZUM, zumindest in der Frühphase, Assoziationen zum Teufel herzustellen.

5.14. Mayhem – Black Metal und „lebendiger“ Satanismus

Neben BURZUM gelten auch MAYHEM als Vorreiter im skandinavischen Black Metal. Die Band wurde bereits Mitte der 80er Jahre gegründet, die Veröffentlichung des ersten Studioalbums, *De Mysteriis Dom Sathanas*, verzögerte sich aber aufgrund des Selbstmordes des Sängers Dead sowie dem Mord am Gitarristen Euronymous bis 1994.²⁹¹ Die Hauptthemen

²⁸⁷ Wenig Geld und wenig Zeit führten zu Low-Budget Produktionen, dessen Klang von Moynihan und Söderlind als „grölende Kakophonie“ und „hörbarer Hass“ umschrieben werden. MOYNIHAN, SØDERLIND, *Lords of Chaos*, xvi.

²⁸⁸ Vikernes benannte sein musikalisches Projekt nach dem fiktiven Wort „burz“ aus Tolkiens „Herr der Ringe“, welches „dunkel“ oder „finster“ meint. BURZUM meint im Verständnis von Vikernes dementsprechend den Plural. Ebd., *Lords of Chaos*, 159.

²⁸⁹ „Channelling the Power of Souls into a New God“, auf: BURZUM [NOR], *Burzum*, Deathlike Silence Productions, ANTI MOSH 002, 1991.

²⁹⁰ Die sehr düstere und mystisch anmutende Musik wird auch als „Dark Ambiente“-Stil bezeichnet.

²⁹¹ „De Mysteriis Dom Sathanas“, auf: MAYHEM [NOR], *De Mysteriis Dom Sathanas*, Deathlike Silence Productions, Anti-Mosh 006, 1994. Aufgenommen wurde das Album durch Øystein Aarseth an der Gitarre, Varg Vikernes am Bass, Jan Axel Blomberg („Hellhammer“) am Schlagzeug sowie Attila Csihar am Gesang. Zur Verwendung von Latein im Heavy Metal und der korrekten Grammatik siehe Heavy

der Band sind der Teufel, Tod, Misanthropie, Krieg, Dunkelheit und Philosophie.²⁹² Obwohl der Titel des Albums die „Mysterien des Satans“ sind, wird der Teufel im Album direkt nur im titelgebenden Lied besungen, welches hier analysiert werden soll.

Nach einem kurzen Intro beginnt ein volles, musikalisches und schnelles Spiel. Diesem entgegengesetzt wird mit einer tiefen, düsteren und langsamen Stimme der Text gegrölt. Manche Abschnitte sind dabei nur als stimmliches Gemurmel zu hören. Die „lateinischen“ Textzeilen im Lied werden hoch heulend, einem Mönchsgesang nachempfunden, gesungen, wogegen die nicht-lateinischen Textteile mit einer tiefen, düsteren, grölenden und „erbrechenden“ Stimme vorgetragen werden. Beide Gesangsteile sind jedoch nicht verständlich. Ergänzt wird diese hoch-tief Dualität durch abwechselnd schnelles und langsames musikalisches Spiel. Das Lied schließt durch das plötzliche Aufhören der Musik und dem Nachhall der Gitarre.

Im Lied „De Mysteriis Dom Sathanas“ werden die geheimen Riten des Teufels beschrieben. Zunächst werden die Zuhörer am Ort des Treffpunktes begrüßt („Welcome – to the elder ruins again“). Tief im Wald flüstert der Wind, doch die Dunkelheit wird dem Erzähler und seiner Gruppe den Weg zeigen („Darkness will show us the way“). Während der Himmel zugezogen ist („The sky has darkened“) versammeln sich die insgesamt 13 „bedauernswerten“ Personen um ein Buch, welches aus menschlichem Fleisch besteht („Made of human flesh“). Das Treffen wird eröffnet mit der Feststellung, dass der Versammlungsort kein Ort des Friedens sei („Here is no peace“). Auf Lateinisch wird dann versucht, das alte große Geheimnis vom dunklen Bösen, welches seit Jahrhunderten niedergeschrieben wird, zu beschreiben („de grandaevus antiquus malum tristis arcanus mysteria scriptum“).

Das mit Blut geschriebene Buch wird anschließend aufgeschlagen und über ein Blutopfer der „Herr der Dämonen“ angerufen („invoco cruentus domini de daemonium“). Die Teilnehmer verfolgen mit weißen Augen den Verlauf der Zeremonie. Der Teufel wird anschließend als König („rex“), opfernder Priester („sacrificulus“) und Todesbringer („mortifer“) angerufen. In einem Kreis aus Steinsärgen („In the circle of stone coffins“) stehen die Teilnehmer mit schwarzen Gewändern und halten eine Schüssel mit unheiligem

Latin Web Log: <http://heavylatin.blogspot.com/2008/04/mayhem-de-mysteriis-dom-sathanas.html>
[Aufruf 25.12.2018].

²⁹² Neben dem Bandnamen (engl. Chaos) deutet auch das Bandlogo mit stilisierten Flügeln sowie zwei umgedrehten Kreuzen als Verlängerung des Buchstabens „M“ einen bestimmten thematischen Schwerpunkt an.

Wasser. Zum Abschluss des Rituals wird der Wunsch nach dem Antichristen geäußert („Bring us the goat“). In schlechtem Latein wird die zunehmende Verehrung zum Totenorakel („psychomant(i)um“) kundgetan sowie der Priester („sacerdos“) und der Zauberer („magus“) angerufen, um dann den Wunsch zu äußern, dieser möge alle Kreaturen töten („Mortem Animalium“).

Die Kategorie „Selbstverwirklichung“ ist im Lied „De Mysteriis Dom Sathanas“ gruppenspezifisch. Dabei stehen die Freiheit zur Anbetung des Teufels und die allgemeine Sehnsucht nach dem Tod und Vernichtung im Vordergrund. Das „Verständnis vom Bösen“ ist nihilistisch und misanthropisch. Das Böse wird nur über seine Namen als böse gekennzeichnet („Malum“; „domini de daemonium“; „mortifer“), ohne dabei den Teufel direkt zu erwähnen. Das Böse ist ein Zustand („Darkness will show us the way“), welcher über ein Medium (Buch) und ein Opfer („Holding the bowl with unholy water“) beschworen werden kann. Die „Wirkung des Bösen“ zeigt sich nicht. Lediglich der Zugang zum Bösen, welcher über ein Ritual mit Blut erfolgen kann, wird beschrieben. Gleichzeitig sind mit dem Bösen Hoffnungen verbunden, möglichst bald das Leben aller zu beenden („Mortem Animalium“).

Die „Orte des Bösen“ werden nicht klar benannt. Lediglich der Ort des Rituals wird mit zerstörten Holunderbäumen, tiefen Wald und kreisförmig angeordneten Steinsärgen beschrieben. Zeitpunkte des Bösen sind Dunkelheit („The sky has darkened“) und weniger friedliche Zeiten („Here is no peace“). Zudem steht das Böse in Verbindung mit dem Tod. Auch wenn der Teufel namentlich nicht genannt wird, ist in der Kategorie „Spiritualität“ die Beziehung zum Teufel fundamental. Zum einem über das beschriebene Ritual, andererseits mit der verbundenen Hoffnung auf das Erscheinen des „Herrn über die Dämonen“ für die bedauernswerte Gruppe („We are collected woeful around a book“). Bei der Kategorie „Werte“ überwiegt ein menschenfeindliches Weltbild. Die Anbetung des Teufels über das Ritual soll dem Wunsch nach allgemeinem Tod und Verderben dienen. Die „Symbolik des Bösen“ ist nur schwer zu fassen, aber prinzipiell anti-christlich. Das Buch zur Anbetung besteht aus menschlichem Fleisch („Made of human flesh“) und ist Mittelpunkt der Eucharistiefeier für 13 Leute, bei der eine böse „Ziege“ beschworen bzw. geopfert werden soll. Daneben wird auf ein Totenorakel und einen Zauber eingegangen. Die „Ästhetik“ im Lied erinnert stark an Horror-Filme, erweitert um eine düstere norwegische Landschaft. Neben einem tiefen Wald flüstert der Wind („The wind whispers beside the deep forest“). Der Himmel zieht zu, die Seiten des Buches sind mit Blut geschrieben („The books blood written

pages open“) und die Teilnehmer verfolgen das Ritual mit weiße Augen („We follow with our white eyes“) und schwarzen Gewändern („We are standing with our black robes on“).

Das Teufelsbild bei MAYHEM im Lied „De Mysteriis Dom Sathanas“ ist positiv und größtenteils satanistisch, allerdings mit einer neuen ideologischen Komponente. Die übliche anti-christliche Haltung und der Wunsch nach Zerstörung des Christentums werden durch ein allgemeines Sehnen nach Vernichtung durch den Teufel erweitert. Das Böse existiert, zumindest in der Erwartungshaltung der Teilnehmer des Rituals. Das Böse selbst manifestiert sich überwiegend durch die Musik und den Gesang. Die Musik ist brutal, rau, aggressiv und schnell, die Stimme dagegen düster, tief und langsam. Die (norwegischen) Black Metal Musiker rund um MAYHEM gingen Anfang der 90er Jahre über die rein provokative Verwendung der Teufelsfigur hinaus. Das Teufelsbild wurde „lebendig“ gestaltet, zumindest so, wie Medien beschrieben, wie Satanismus gelebt werden sollte. Der Teufel wurde im Black Metal zu einem Lebensstil. Aus einem ästhetischen Horror wurde ein politischer Terror mit Satan im Mittelpunkt. Mit dem Übergang von anti-christlicher Haltung zu allgemeinem Menschenhass und Nihilismus musste langfristig auch der Teufel weichen. Dieser wurde, besonders im Black Metal-Stil, größtenteils ersetzt durch eine Verehrung vor-christlicher Mythologie (spirituell) und politisch durch neo-faschistisches Gedankengut.

5.15. S.O.D. – Musikalische Extreme und Abkehr vom Teufel?

In der westlichen Hemisphäre ist musikalisch kaum etwas provozierender als das Besingen der Verbindung von Satan, Faschismus und der Erfahrung der Shoa.²⁹³ Während inhaltlich diese Themen spätestens im Black Metal ausgeprägt wurden, steht am „Ende“ der musikalischen Entwicklung eine Vermischung von Hardcore, Punk und Thrash Metal, welche auch als „Crossover“-Stil bezeichnet wird und sich weiter zum „Industrial-Metal“-Stil entwickelt hat. Kennzeichnend hierbei ist ebenfalls ein schneller, roher und brutaler Sound. Die Band STORMTROOPERS OF DEATH (S.O.D.) aus New York,²⁹⁴ wurde zu einer der

²⁹³ Für eine frühe Verbindung siehe und höre: HOLOCAUST [GBR], *The Nightcomers*, Phoenix Records & Filmworks, PSP LP 1, 1981. Auch SLAYER waren sich der provokativen Wirkung durch die gemeinsame Verwendung von satanistischen (Pentagramm, umgedrehte Kreuze) und faschistoiden Symbolen (Dt. Reichsadler, S-Rune, Bezeichnung der Fans als „Slayer Nation“ oder „Slaytanic Wehrmacht“) bewusst. Am besten verdeutlicht im Lied „Angel of Death“, in dem der Lagerarzt von Auschwitz, Joseph Mengele besungen wird. Carl Raschke gibt den Zeitpunkt der Verbindung von Teufelsverehrung und rechten Gedankengut ohne weitere Begründung mit 1988 an. RASCHKE, *Painted Black*, 230.

²⁹⁴ S.O.D begann 1985 als Nebenprojekt der Musiker um die Band ANTHRAX.

bekanntesten dieser neuen Spielart. Die Themen der Band sind neben Politik und Gewalt, vor allem Satire, Parodie und Humor. S.O.D brachten 1999 ihr 2. Studioalbum mit dem Titel *Bigger than the Devil* heraus.²⁹⁵ Aus diesem Album soll zum Abschluss der Untersuchung das gleichnamige Lied näher betrachtet werden.

Am Beginn des Liedes steht ein schweres langsames Spiel, welches immer schneller und vor der Strophe wieder reduziert wird. Der Gesang setzt mit einer tiefen, schreienden, aber relativ verständlichen Stimme ein. Der Refrain wird lauter und schreiender dargebracht. Nach der Erwähnung des Bösen im Refrain bricht die Musik kurz ab, um bei der Bezeichnung des Endes des Bösen musikalisch zu explodieren. Schnelleres und langsameres Spiel wechseln sich dabei im Lied ab. Über einen stimmlichen Nachhall des letzten Schreis („through“) und ein rein musikalisches Spiel endet das Lied ziemlich abrupt.

Im Lied „Bigger than the Devil“ von S.O.D. wird das Größenverhältnis und die Beziehung zwischen (kriegerischem) Tod, Teufel und dem Faschismus beschrieben. Das Lied beginnt mit einem Ich-Erzähler, welcher im Rückblick den Zeitpunkt seiner Ankunft („It’s been so long/ since I became the undead“) und seine Funktion erklärt („spreading my stain on the world“). Zu Beginn des Refrains gibt der Erzähler dem Zuhörer Handlungsanweisungen („carve a swastika into your head“; „dance around a fire wearing goat skin legs“). Die Verbindung zwischen Faschismus und Satanismus findet der Erzähler im Personenkult („the cult of personality none shall resist“) um dann wieder festzustellen, dass der Erzähler selbst größer sei als der Teufel und „Schindlers Liste“ („I’m bigger than the devil combined with schindler’s list!“).

Anschließend versucht der Erzähler den Zuhörer von sich zu überzeugen. Dem Zuhörer wird klar gemacht, dass diesem jede Sünde durch den Ich-Erzähler vergeben werde („I’ll absolve every one oft hem“). Für diese Absolution fordert der Erzähler die Seele des Zuhörers für „Sergeant D“ („so offer your soul for Sgt. D to claim you“). Diejenigen potentiellen Anhänger, welche noch mit dem Teufel liebäugeln („cloven hoof is with your tail between your legs“), versucht „Sergeant D“ mit Aussagen über das baldige Ableben des Teufels zu überzeugen („Beelzebub you’re through“). Nachdem die Seele des Zuhörers erneut als lustvolles Objekt der Begierde dargestellt worden ist („Your soul is so delicious“) wechselt

²⁹⁵ „Bigger than the Devil“, auf: STORMTROOPERS OF DEATH (S.O.D) [USA], *Bigger Than The Devil*, Nuclear Blast, NB 383-1, 1999. Zum Zeitpunkt der Aufnahme bestand die Band aus Billy Milano am Gesang, Scott Ian an der Gitarre, Dan Lilker am Bass und Charlie Benante am Schlagzeug.

die Erzählperspektive. Die Größe von „Sergeant D“ wird nun bestätigt („Yes“). Dieser sei größer als Christus und sein Kreuz, größer als Buddha und Allah. Daraufhin meldet sich „Sergeant D“ wieder persönlich zu Wort. Er beschreibt sich als größere Entität als der Teufel, („I’m bigger than the devil, his disciples and flock“), welcher Leid ohne Ende bringen wird („I’ll take you to suffer/ where there’s no redemption“), um seinem Ruf nach Gefolgschaft und der Abkehr vom Teufel noch einmal Ausdruck zu verleihen.

In der Kategorie „Selbstverwirklichung“ dominiert die Wahlmöglichkeit zwischen Religionen, Faschismus, Teufelsverehrung und einer gleichzeitigen Abkehr von diesen und einer Hindwendung zum Tod und Elend als übergeordnetes Phänomen. Das „Verständnis vom Bösen“ wird nicht klar definiert. Allerdings positioniert sich der Erzähler jenseits vom klassischen (Teufel, Cloven hoof, Beelzebub) und modernem (Faschismus) Verständnis vom Bösen („I’m bigger than the devil, his disciples and flock“). Aus beiden übernommen wird jedoch der Personenkult als kleinster gemeinsamer Nenner („the cult of personality non shall resist“). Trotzdem verlangt der Erzähler wie in einer Taufe oder einem Teufelspakt die Seele des Zuhörers („so offer your soul for Sgt. D. to claim you“). Die „Wirkung des Bösen“ ist daher nicht eindeutig benannt. Die Funktion des Erzählers ist aber anti-christlich und teuflisch orientiert. Dieser erlöst von den Sünden („You won’t pay for your sins“) und bringt Leid („I’ll take you to suffer“), von dem es keine Erlösung gibt („where there’s no redemption“). Die „Orte des Bösen“ werden nicht benannt, allerdings ist der Erzähler, welcher sich über dem Bösen positioniert, als Untoter („since I became the undead“) mit der Erde („spreading my stain on the world“) und dem menschlichen Fehlverhalten („from all the slaves I’ve bled“) verbunden. Das ultimative Böse, jenseits vom Teufel, befindet sich seit jeher auf der Erde, allerdings besitzt es einige Konkurrenten. In der Kategorie „Spiritualität“ werden teuflische Praktiken („dance around a fire wearing goat skin legs“) abgelehnt, eine religiöse Abkehr vom Teufel (sowie von Gott, Buddha und Allah) gefordert („Beelzebub you’re through“) sowie eine Überhöhung des „kriegerischen“ Todes über den Teufel verkündet („I’m bigger than the devil combined with schindler’s list!“). Diese Überhöhung des Todes in Bezug auf Teufel und Faschismus spiegelt sich auch in der Kategorie „Werte“ wider („The cult of personality none shall resist“). Hinzu kommt eine gewisse Misanthropie, denn die vom Erzähler verursachten Schmerzen sind an alle adressiert und kennen kein Ende. In der Kategorie „Symbolik des Bösen“ wird mit teuflischen (Ziege, Teufelsschwanz) und faschistischen (Swastika) Symbolen gearbeitet, welche aber zugunsten von „Sergeant D“ verworfen werden sollen. In der Kategorie „Ästhetik“ werden nur ein teuflischer Tanz mit ziegenhäutigen Beinen um ein Feuer herum („dance around a fire wearing goat skin legs“)

sowie die Position der faschistischen Brandmarkung („carve a swastika into your head“), näher beschrieben.

Im Lied „Bigger than the devil“ von S.O.D. herrscht ein negatives Teufelsbild vor. Der Teufel wird dabei nicht aufgrund seiner Tätigkeit an sich abgelehnt, sondern aufgrund seiner räumlichen Beschränktheit. Während die Funktion des Erzählers („Sergeant D“) zwar weiterhin mit „teuflischen Mechanismen“ arbeitet, wird der Teufel prinzipiell verworfen und erniedrigt. Die allgemeine Vernichtung erfolgt dabei nicht mehr wie zu Beginn im Black Metal durch den Teufel, sondern durch eine höhere Entität (Krieg, Tod). Diese muss allerdings erst auf die Menschen einwirken und auch überzeugen. Musikalisch wendet sich das ultimative Böse selbst an die Zuhörer, bekommt aber auch von diesem Zuspruch. Während das Verständnis vom Bösen „neu“ ist,²⁹⁶ zeigt sich das musikalische Spiel als eine Durchmischung von verschiedenen stilistischen Ausprägungen im Heavy Metal Genre.

6. Ergebnisse

In dieser Arbeit wurde anhand von Songtexten der Wandel der Teufelsbilder in der Heavy Metal Musik untersucht. Dafür wurden nach intersubjektiven Kriterien 15 Musikstücke ausgewählt, welche dem musikalischen Genre zugeordnet werden können, den Teufel behandeln und den Zeitraum von 1970-1999 abdecken. Im Rahmen der durchgeführten qualitativen Inhaltsanalyse wurden mehrere Kategorien in Bezug auf den Teufel und in Hinblick auf das „Satanismus“-Verständnis aufgestellt und an das Quellenmaterial angewandt. Die Methode, die Kategorien sowie die Auswahl der Quellen haben sich größtenteils als brauchbar erwiesen, auch wenn gewisse Überschneidungen bei einigen Kategorien festgestellt wurden und eine visuelle Untersuchung der Teufelsbilder ausblieb. Die Ergebnisse der unvollständigen Untersuchung sollen nun hier zusammengefasst werden.

Die Lieder behandeln alle eine Grenzerfahrung mit dem Bösen. Die Unterschiede liegen dabei im Verständnis und der Wirkung des Bösen und den dazugehörigen Konsequenzen für das Individuum und die Gesellschaft. Bands wie BLACK SABBATH und IRON MAIDEN

²⁹⁶ Bereits Bands wie KISS, JUDAS PRIEST, HEAVY LOAD oder MÖTLEY CRÜE gaben der eigenen Musik, gegenüber dem Teufel, den Vorzug, ohne diesen jedoch ganz zu verwerfen. KISS [USA], *Hotter Than Hell*, Casablanca, NBLP 7006, 1974; JUDAS PRIEST [GBR], *Hell Bent For Leather*, Columbia Records, JC 35706, 1979; HEAVY LOAD [SWE], *Stronger Than Evil*, Thunderload Records, TLP 834, 1983; „Louder than Hell“, auf: MÖTLEY CRÜE [USA], *Theatre of Pain*, Elektra Records, 60418-1-E, 1985. Auch MANOWAR brachten ein gleichklingendes Album: MANOWAR [USA], *Louder Than Hell*, Geffen Records, GEFD 24925, 1996.

hinterfragen zunächst das Geschehen und gehen von individuellen Erfahrungen aus, welche entweder in kollektive Gefahr oder Faszination umschlagen. MESSIAH beschreiben ein biblisches Verständnis vom Teufel, dessen Existenz gesellschaftliche Konsequenzen nach sich zieht. MERCYFUL FATE und CLOVEN HOOF schildern eine bewusste gruppenspezifische Erfahrung des Bösen über ein Ritual. SEPULTURA sind genauso wie SLAYER in Erwartung des Antichristen, zusätzlich dazu erfolgt bei SLAYER ein Bruch mit dem Christentum und eine vollständige Hingabe an Satan. Während VENOM und BATHORY eine „verkehrte“ Welt und „blasphemischen Lebensstil“ thematisieren, wird bei POSSESSED überhaupt die Existenz Gottes abgelehnt. Bei ROOT bringt das Böse die individuelle Erleuchtung und in weiterer Folge die Hoffnung auf den Untergang der Menschheit. Bei MAYHEM wird das Böse über eine rituelle, gruppenspezifische Erfahrung erreicht, mit dem Wunsch, die Vernichtung aller Kreaturen durchzuführen. Eine Ausnahme in der Untersuchung bildet SATAN'S HOST, welche eine produktive Allianz zwischen der Musik Heavy Metal und der Hölle postulieren. Gegen dieses Verständnis grenzen sich wiederum BURZUM und S.O.D. ab, welche die verbreiteten Vorstellungen vom Bösen im Heavy Metal hinterfragen.

Die Erzählperspektiven über die Grenzerfahrungen mit dem Bösen sind nicht einheitlich. Diese wechseln öfters, auch innerhalb eines Liedes. Vor allem in den Anfängen des Genres tritt ein Ich-Erzähler auf (BLACK SABBATH, BATHORY) wobei der Teufel sich auch persönlich an die Zuhörer wenden kann (VENOM, IRON MAIDEN, SLAYER). Bei MERCYFUL FATE tritt passend zur musikalischen auch eine erzählerische Vielfalt auf. Bei der christlichen Heavy Metal Band MESSIAH und der brasilianischen Band SEPULTURA tritt ein distanzierter, persönlicher Erzähler auf („he“). Dagegen tritt ab der Mitte der 80er Jahre verstärkt ein persönlicher Erzähler ohne Distanz („we“, „us“) auf (POSSESSED, SATAN'S HOST, MAYHEM). Während ROOT eine Mischung aus Ich-Erzähler und persönlichem Erzähler aufweisen, kehren BURZUM und später S.O.D. bei der Überwindung des Teufels ausschließlich zum Ich-Erzähler zurück.

Eine zentrale Kategorie in der Beschreibung von „Satanismus“ (nach Crowley und LaVey) ist die Frage der Selbstverwirklichung. In der Untersuchung spielt diese allerdings eine eher untergeordnete Rolle. Bei einigen Liedern ist diese entweder gar nicht (MESSIAH, BURZUM) oder nur sehr wenig bzw. am Rande fassbar (BLACK SABBATH, IRON MAIDEN, SEPULTURA). Bei anderen Liedern besteht die Selbstverwirklichung entweder im böse sein, Zugang zum Bösen zu erhalten oder das Böse anzubeten (VENOM, SLAYER, BATHORY, POSSESSED). Bei anderen erfolgt die Freiheit das Böse zu wählen über eine Gruppe (MERCYFUL FATE, CLOVEN

HOOF, SATAN'S HOST, MAYHEM). Nur bei POSSESSED, ROOT und MAYHEM tritt zusätzlich noch der Wunsch nach allgemeiner Vernichtung auf. Dagegen besteht die Selbstverwirklichung bei S.O.D. in der Wahlmöglichkeit zwischen Religionen, Faschismus, Teufel und dem Tod.

Die untersuchten Lieder lassen sich auch im „Verständnis vom Bösen“ in mehrere Gruppen aufteilen. Zu Beginn des Genres überwiegt ein biblisches Verständnis, welches öfters erst im Laufe des Liedes offenbart wird (BLACK SABBATH, IRON MAIDEN, MESSIAH). Ebenfalls biblisch ist das Verständnis bei SEPULTURA, wobei hier das Böse von Natur aus böse ist, dessen Zukunft sich erst zeigen wird. Bei einigen Bands ist das Verständnis „anti-christlich“. Dabei wird das Böse öfters ohne moralische Wertungen nur aufgrund der Ansprache als „Böses“ benannt (VENOM, SLAYER, BATHORY, SATAN'S HOST, S.O.D.). Bei POSSESSED kommt zum anti-christlichen noch ein metaphysisches Verständnis als „Kraft“ hinzu. Dazu kann das Böse satanistisch auftreten, entweder aufgrund einer rituellen Handlung (MERCYFUL FATE) oder von sich aus eine Erleuchtung bringen (ROOT). Während bei CLOVEN HOOF das Verständnis vom Bösen durchmischt ist, wird dieses bei BURZUM nicht thematisiert. Dagegen ist es bei MAYHEM nihilistisch und misanthropisch, das Böse selbst ein Zustand.

Die „Wirkung des Bösen“ wird in den meisten Liedern nicht als böse per se angesehen, weshalb eine Zuschreibung an das Verständnis vom Bösen gekoppelt ist und in der Untersuchung vielfältig ausfällt. Zum einen wirkt das Böse über Gefühle und Emotionen wie Angst und Hass (BLACK SABBATH, SEPULTURA, MESSIAH), über Hoffnungen und Wünsche auf Vernichtung (MAYHEM, S.O.D.), und zum anderem über spirituelle Zuneigung (SLAYER), der Übertragung von Weisheit (ROOT), über einen rituell bedingten Beistand (MERCYFUL FATE) und bei Machtfragen (BATHORY, POSSESSED, SATAN'S HOST). Dazu offenbart sich das Böse in blasphemischen Handlungen und der Abkehr von Gott (VENOM). Bei CLOVEN HOOF wirkt das Böse sowohl gegen Einrichtungen der Kirche, die Gesellschaft (Terror), als auch persönlich auf das Individuum. Dagegen wird bei IRON MAIDEN das Böse irgendwo zwischen Realität und Fantasie verortet. Beim ausgewählten Lied von BURZUM wird die Wirkung des Bösen nicht beschrieben.

Die „Orte des Bösen“ kennen mehrere geografische und zeitliche Auftritte oder verbleiben in völliger Ungewissheit (BLACK SABBATH). Bei einigen Liedern sind die Ursprünge und die Heimat des Bösen mit christlichen Vorstellungen von der Hölle verbunden (SEPULTURA, SATAN'S HOST), nur bei MESSIAH ist dieser himmlisch. Bei SLAYER ist der Ursprung des Bösen nicht klar, er wird jedoch mit einem „Fall“ verbunden. Der häufigste Aufenthaltsort des

Bösen wird jedoch mit der Erde (VENOM, S.O.D.) und dem menschlichen Fehlverhalten angegeben (POSSESSED). Zusätzlich tritt das Böse auf der Erde in Begleitung von Dunkelheit, der Nacht, bei Nebel, Kälte und Mondschein auf (MERCYFUL FATE) sowie in irdischen und himmlischen Zwischenräumen und Träumen (BATHORY). Zeitlich gesehen kennt das Böse kurz- und langfristige Auftritte, welche sowohl in der Vergangenheit, Gegenwart als auch in der Zukunft spielen (IRON MAIDEN, CLOVEN HOOF). Unklar sind die Orte des Bösen bei der Spielart Black Metal. Bei ROOT wird das Böse allgegenwärtig mit Licht und Dunkelheit assoziiert. Der Musik bei BURZUM zu folge liegt das Böse irgendwo in Norwegen. Und auch bei MAYHEM wird nur der norwegische Ort des Bösen zur rituellen Anrufung beschrieben (Wald, Dunkelheit, Steine), welcher mit Krieg und Tod in Verbindung gebracht wird.

Neben der Kategorie „Selbstverwirklichung“ wird besonders häufig auch über die Kategorie „Spiritualität“ auf „Satanismus“ geschlossen. Tatsächlich lässt in kaum einer anderen Kategorie der Untersuchung eine positivere Wertschätzung Satans finden als hier. Bei BLACK SABBATH überwiegt noch eine christliche Ansicht mit Gott als letzte Hoffnung. Weder ablehnend noch befürwortend stehen dem Bösen MESSIAH und SEPULTURA gegenüber. Die anfängliche Skepsis gegenüber dem Bösen bekommt bei IRON MAIDEN am Ende des Liedes eine religiöse Qualität. Umgekehrt verhält es sich bei CLOVEN HOOF, wo die religiöse Begeisterung einer christlichen Furcht weicht. Eher funktional dagegen ist die Beziehung zum Bösen bei MERCYFUL FATE und SATAN'S HOST. Bei VENOM, SLAYER, BATHORY, POSSESSED, ROOT und MAYHEM ist die spirituelle Beziehung zum Bösen und die damit verbundene Verherrlichung und Unterwerfung fundamental. Bei BURZUM ist die Kategorie „Spiritualität“ zwar ideologisch, allerdings wird nicht spezifiziert, wer genau angebetet werden soll. Lediglich bei S.O.D. werden teuflische Praktiken abgelehnt und die religiöse Abkehr vom Teufel gefordert.

In der Kategorie „Werte“ wurden ideologische Äußerungen zur Ethik und Weltsicht mit Bezug zum Satanismus untersucht. Während im klassischen Heavy Metal (BLACK SABBATH, IRON MAIDEN, CLOVEN HOOF) dazu kaum Aussagen getätigt werden, finden sich solche Positionen in der Untersuchung überwiegend in den Spielarten Death und Black Metal. Bei SLAYER ist alles an Liebe verloren, bei MERCYFUL FATE ist unschuldige Liebe eine Lüge. Weitere anti-christliche Äußerungen finden sich bei BATHORY, SEPULTURA und SATAN'S HOST. Bei POSSESSED, ROOT und MAYHEM sind die Werte misanthropisch. Alle Menschen sollen sterben und vernichtet werden. Der Tod wird dabei als Erlösung betrachtet, allgemeines Leiden ist hierbei fundamental. Während musikalisch das Böse und insbesondere der Teufel

bei der Zerstörung der Menschen zu Beginn noch eine Rolle spielen, ist der Menschenhass bei S.O.D. auch ohne das Böse an sich denkbar.

Nur wenige Anwendungsbeispiele lassen sich in der Kategorie „Symbolik des Bösen“ auffinden. Neben der Zahl des Teufels 666 (IRON MAIDEN, MERCYFUL FATE, MESSIAH) wird auf ziegenartige Umschreibungen und metaphorische Beschreibungen des Bösen (BATHORY, CLOVEN HOOF, MAYHEM) zurückgegriffen. Während bei SLAYER ein Pentagramm mit Blut vorkommt, werden bei POSSESSED schwarze Messen und umgedrehte Kreuze erwähnt. ROOT verwendet in seiner Erzählung Lichtmetaphern und SATAN'S HOST militärische Metaphern für Leiden und Tod. VENOM erwähnen zwar ein „Symbol des Teufels“, benennen es aber nicht. Gleichberechtigt neben der teuflischen Symbolik verwenden S.O.D auch Swastika. Keine anderweitigen Symbole für das Böse treten bei BLACK SABBATH, SEPULTURA und BURZUM auf.

Bei der Kategorie „Ästhetik des Bösen“ wird in den Liedern der Untersuchung mit christlichen, romantischen und mythologischen „Bildern“ gearbeitet. Viele ästhetische Aussagen spiegeln entweder Vorstellungen von der Hölle mit Feuer, Flammen, Hitze, Schreien und Qualen wider (S.O.D.), oder gehen thematisch auf den Licht-Dunkelheit Antagonismus beim Auftreten des Bösen ein (MERCYFUL FATE, BATHORY, CLOVEN HOOF, ROOT) oder machen beides (IRON MAIDEN). Bei BLACK SABBATH und SEPULTURA besitzt das Böse sogar die Fähigkeit Gefühle auszudrücken. Während Baphomet bei VENOM in der linken Hand sitzt, ist die Hölle bei POSSESSED voller Blut. Bei MAYHEM weist die Beschreibung der Landschaft eine „böse Ästhetik“ auf. Nur bei SLAYER und BURZUM lassen sich in der Untersuchung keine ästhetischen Formulierungen des Bösen auffinden.

Fast alle Bands und Lieder der Untersuchung zeigen entweder ein positives, den Teufel befürwortendes oder ein neutrales Bild, womit gemeint ist, dass der Teufel oder das Böse weder gelehnet, noch verherrlicht werden (BLACK SABBATH, MESSIAH, SEPULTURA, BURZUM). Um ein positives Teufelsbild auch als „satanistisch“ bzw. ideologisch anzusprechen (ROOT), erfordert dieses eine gewisse Konsequenz der Erzählung, welche in der Untersuchung öfters fehlt (IRON MAIDEN, CLOVEN HOOF, SATAN'S HOST). Nichtsdestotrotz bewegen sich die meisten Lieder bei ihrem Teufelsbild zwischen einer anti-christlichen Haltung und einer „Form von Satanismus“ (VENOM, SLAYER, MERCYFUL FATE, BATHORY, POSSESSED, MAYHEM). Nur bei S.O.D. ist das Teufelsbild negativ, allerdings nicht wegen der Tätigkeit des Teufels, sondern aufgrund seiner räumlichen Eingeschränktheit.

Die literarische Verwendung vom Teufel und der Rückgriff auf sprachliche Narrative und semantische Ressourcen sind in der Musik Heavy Metal dabei begrenzt. Wer den Teufel in Liedern verwendet, kann entweder auf Vorstellungen und Ängste der christlichen Heilslehre zurückgreifen, sich auf „mittelalterliche“ Mythen und neuzeitliche Legenden oder auf populäre Darstellungen moderner Medien beziehen. Erst über die Klangeinwirkung der Musik und ideologische Faktoren kann das Teufelsbild erweitert und verändert werden. In einer ersten Phase wird der Teufel weder musikalisch, noch stimmlich betont (BLACK SABBATH, IRON MAIDEN, MESSIAH). In einer nächsten Phase wird das Böse entweder stimmlich und/oder musikalisch über wechselnde Geschwindigkeiten, unterschiedliche Lautstärke und alternierenden Gesang betont. Der Gesamteindruck verbleibt allerdings melodisch. (VENOM, MERCYFUL FATE, SATAN'S HOST). In einer weiteren Phase wird die fehlende ideologische Konsequenz der Erzählung durch eine brutale, schnelle, rohe und aggressive Musik sowie einen tiefen, schreienden, krächzenden Gesang selbst kompensiert. Die musikalische „Härte“ lässt dabei die Teufelsbilder ideologisch erscheinen (SLAYER, BATHORY, SEPULTURA). Dabei wechselt das Teufelsbild von der Verwendung als genretypische Provokation hin zu einer musikalischen Bedrohung an sich. In einer der letzten Phasen verbindet sich musikalische „Härte“ mit Ideologie selbst (ROOT), aus welcher heraus sich auch eine Politische Bedrohung entwickeln kann (BURZUM, MAYHEM), wo ideologisch bestimmte Teufelsbilder überwiegen. Stoßen diese an ihre Grenzen, werden sie der musikalischen „Härte“ entsprechend angepasst oder verworfen (S.O.D.).

Die Veränderungen bei den Teufelsbildern im Heavy Metal sind nicht linear, da musikalische Entwicklungen parallel und zeitgleich verlaufen. Trotzdem lässt sich eine gewisse Tendenz bei den Songtexten und musikalischen Stilen erkennen. Am Beginn des Genres steht die Faszination für das Böse (Heavy Metal). Diese wechselt in eine Begeisterung für den Teufel und eine anti-christliche Haltung (Heavy Metal/ Death Metal). Anschließend folgen ein Bruch mit Gott und dem Christentum und eine Hinwendung zum (christlichen) Bösen (Death Metal/ Black Metal). Daraufhin wird das Böse ideologisch in Richtung Misanthropie und Nihilismus überhöht (Black Metal). Nachdem die anti-christliche Logik überwunden wurde, wird auch das (christliche) Böse verworfen und es erfolgt eine Hinwendung zum vor-christlichen (z.B. Heidentum, Mythologie) oder zu anderen Vorstellungen vom Bösen (z.B. Faschismus) oder jenseits von beidem (z.B. Tod).

Trotz der zunehmenden Bedrängnis von Odin, Wikingern und Germanen bleibt die historische Verbindung zwischen dem Teufel und der Heavy Metal-Musik bestehen.

Allerdings tritt dieser nicht mehr programmatisch auf, sondern nostalgisch und ideell.²⁹⁷ Der Teufel wird in Diskursen im Heavy Metal nun zum Gründungsmythos der Musik stilisiert. Die Musik selbst kann mit oder ohne den Teufel existieren. Wie lange der Teufel als Gründungsmythos jedoch in der Musik noch hochgehalten wird, bleibt offen.

In dieser Arbeit erfolgte nach einer theoretischen und methodischen Fundierung die Darstellung des Teufels als Idee und dessen narrativer Gebrauch in der Musik. Anschließend wurden die wichtigsten Spezifika des musikalischen Genres und der Heavy Metal-Kultur aufgezeigt, sowie der Gebrauch der Teufelsfigur angedeutet. Im letzten Abschnitt wurden anhand einer qualitativen Inhaltsanalyse von Songtexten die Teufelsbilder in der Musik Heavy Metal zwischen 1980-2000 und deren Veränderungen durch Musik und Ideologie untersucht.

„Sag mir was für eine Musik du hörst, und ich sage dir, was das dazugehörige Teufelsbild ist.“ So oder so ähnlich könnte man die Arbeit sinngemäß zusammenfassen. Der Mehrwert dieser Seiten, abgesehen davon, dass der Leser nun sehr viel mehr über den Musikgeschmack des Autors weiß und dieser stundenlang Musik hören durfte, besteht in dem Thema selbst. Heavy Metal als kulturhistorisches Phänomen ist vielseitig und eine nähere Auseinandersetzung lohnt sich. Obwohl der Teufel nur einen Bruchteil der Kultur und der Musik ausmacht, können allein über eine systematische Untersuchung von Teufelsbildern über Songtexten zahlreiche mediale Bedeutungsangebote erschlossen und eine „Geschichte des Heavy Metal“ nachgezeichnet werden. Der Teufel ist im Heavy Metal eben nicht nur eine symbolische Figur, sondern tritt in der Musikrichtung auch als spirituelle und politische Erscheinung auf. Obwohl, mittlerweile musikalisch überwunden, ist der Teufel bzw. das Böse weiterhin ein wichtiger Bestandteil der Musik, insbesondere als ästhetische Kategorie. Dieser fungiert im Genre als Erkennungszeichen und ist ein Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses. Dementsprechend bewegen sich die Teufelsbilder im Heavy Metal zwischen der Figur Teufel und dem Satanismus.

²⁹⁷ In der Literatur unter anderem bei: Carly Orosz, *Devil Music*, Plano (Texas) 2014. Für eine der besten medialen Darstellungen des Teufels im Zusammenhang mit Heavy Metal Musik sehe und höre „Beelzeboss (The Final Showdown“), auf: TENACIOUS D [USA], *The Pick of Destiny*, Epic, 82796948912, 2006; Liam Lynch, „Tenacious D in The Pick of Destiny“, USA/GER 2006, 93min, Red Hour Films.

7. Zusammenfassung

Der Teufel als Gegenstand im Heavy Metal wurde aus der Faszination für Okkultes in der Rockmusik und durch populäre Darstellungen in den Medien übernommen und an den neuen Klang der Musik adaptiert. Zumindest im Zeitraum von 1980-2000 gehörte die Verwendung von narrativen Teufelsbildern aufgrund des (Selbst-)Verständnisses der Kultur und der Klangeinwirkung der Musik zu einem wesentlichen Element des Genres Heavy Metal. Der Teufel wurde im kulturellen Gedächtnis verankert und kam in allen musikalischen Stilen innerhalb der Heavy Metal Kultur zum Vorschein. Allerdings ist es nicht nur *ein* einziges Teufelsbild, welches im Genre überliefert wird, sondern, der Musik und dem Stil angepasst, unterschiedliche Formen und Ausprägungen kennt. Dieser Wandel der Teufelsbilder, vom Aufkommen des Genres über die musikalische Ausdifferenzierung bis hin zur deutlichen Umwandlung des Teufels als kulturelles Symbol, sollte in dieser Arbeit anhand von einer qualitativen Textanalyse von Songtexten erfasst werden. Der Wandel der Teufelsbilder folgt dabei der musikalischen Entwicklung in Richtung Extreme (hinsichtlich Geschwindigkeit, Lautstärke, Klangeinwirkung und Gesang). Aufgrund der eingeschränkten, narrativen Ressource Teufel, erfolgen Veränderungen im Teufelsbild im Genre Heavy Metal überwiegend durch musikalische „Härte“ und ideologische Einflüsse. Die Teufelsbilder im Heavy Metal wandeln sich dabei vom provokanten Gebrauch der Teufelsfigur, hin zur ideologischen Verwendung bis zur Beschränkung als Mythos.

8. Anhang

Die der Untersuchung zugrunde liegenden Songtexte werden hier für ein besseres Verständnis beigelegt. Diese stehen jedoch nicht alleine dar, sondern wurden um die musikalische Beschreibung und Erfahrung der Klangeinwirkung des Autors ergänzt. In der linken Spalte wird das zeitliche Geschehen des Liedes mit Minuten und Sekunden angegeben („Spielzeit“). In der mittleren Spalte wird der eigentliche Songtext („Text“) wiedergegeben. Leere Kästchen bedeuten ein rein instrumentales Spiel ohne Text. In der rechten Spalte erfolgt die stichwortartige Beschreibung der Musik und Stimme („Klang“). Aus dieser tabellarischen Auflistung wird das Verhältnis von Musik und Stimme zu Text und umgekehrt ersichtlich.

- „Black Sabbath“, auf: BLACK SABBATH [GBR], *Black Sabbath*, Vertigo, VO 6, 1970. Text von Terence Michael Butler, Anthony Frank Iommi, John Osbourne, William Thomas Ward, aus: https://www.metal-archives.com/albums/Black_Sabbath/Black_Sabbath/482 [Aufruf: 10.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:12		Regen, Glockengeläut; Donner, Blitz
00:38-01:10		Beginn Gitarre und Schlagzeug, Glockenspiel Reduzierung und Verlangsamung des instrumentalen Spiels
01:24-02:20	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!	klar verständliche, gleichbleibende Stimme, Stimme im Vordergrund „Oh no“ lange gehalten; musikalisch betont
02:21-02:51		musikalisches Spiel wie vor der 1. Strophe, Glockengeläut
02:52-03:05		Reduzierung und Verlangsamung des instrumentalen Spiels
03:06-04:01	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!	gleicher Gesang wie zuvor “Satan” nicht speziell betont Übergang wird durch das Schlagzeug betont
04:02-04:32		musikalisches Spiel wie vor der 1. Strophe, Glockengeläut, anschließend

		Reduzierung und Verlangsamung des instrumentalen Spiels
04:33-04:41		Einführung eines neuen musikalischen Motives, ansteigendes Tempo
04:42-05:14	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!	Stimme wirkt weniger verzweifelt; die Musik ist weiterhin ansteigend Übergang wird durch das Schlagzeug betont
05:15-05:58		Schlagzeug im Vordergrund, Solo der Gitarre
05:59-06:16		schrittweises Aufhören des musikalischen Spiels

- “In League With Satan”, auf: VENOM [GBR], *Welcome to Hell*, Neat Records, NEAT 1002, 1981. Text von Anthony Bray, Conrad Lant, Jeffrey Dunn, aus: https://www.metal-archives.com/albums/Venom/Welcome_to_Hell/860 [Aufruf: 10.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:24	Satan! Raised in hell! Raised in hell! I'm gonna burn your soul! Crush your bones! I'm gonna make you bleed! You gonna bleed for me!	rückwärts abgespieltes Intro undeutliches Gemurmel, flüsterndes Schreien leise Begleitung durch das Schlagzeug
00:25-00:29		Übergang wird durch das Schlagzeug betont; Einsetzen der Gitarre
00:30-00:56	I'm in league with satan I was raised in hell I walk the streets of Salem Amongst the living dead I need no one to tell me What's wrong or right I drink the blood of children Stalk my prey at night	tiefe, raue und schwer verständliche Stimme nach dem 4. Vers erfolgt ein musikalischer Umbruch, Stimme und Spiel sind tiefer
00:57-01:13	Look out, beware! When the full moon's high n' bright In every way I'm there	vertikale Zweiteilung der Verse im Refrain; Betonungen durch das Schlagzeug zu Beginn, in der Mitte und am Ende des Verses;

	In every shadow in the night Coz I'm evil in league with satan Evil in league with satan	Stimmlich betont wird das „Look out, beware!“, „evil“ und „satan“;
01:14-01:24		musikalisches Zwischenspiel wie vor dem Refrain
01:25-01:42	I'm in league with satan Obey his commands With the goat of Mendes Sitting at his left hand I'm in league with satan I love the dead No one prayed for Sodom As the people fled	Gesang und Musik gleich wie bei der 1. Strophe
01:43-02:00	Look out, beware! When the full moon's high n' bright In every way I'm there In every shadow in the night Coz I'm evil in league with satan Evil in league with satan	identisch zum Refrain oben
02:01-02:28		musikalisches Zwischenspiel mit einer stark verzerrten Gitarre, eine Tonleiter spielend; anschließend Rückkehr zur Melodie wie vor den Strophen
02:29-02:46	I'm in league with satan I am the masters own I drink the juice of women As they lie alone I'm in league with satan I bear the devils mark I kill the new born baby Tear the infants flesh	Gesang und Musik gleich wie bei den Strophen zuvor „flesh“ wird lange gezogen und zischend gesungen
02:47-03:04	Look out, beware! When the full moon's high n'bright In every way I'm there In every shadow in the night Coz I'm evil in league with satan Evil in league with satan	identisch zum Refrain oben
03:05-03:10		Musikalisches Ende über eine stark verzerrte Gitarre
03:11-03:35	Satan!	Wiederholung des rückwärts abgespielten

	<p>Raised in hell!</p> <p>Raised in hell!</p> <p>I'm gonna burn your soul!</p> <p>Crush your bones!</p> <p>I'm gonna make you bleed!</p> <p>You gonna bleed for me!</p>	<p>Intros</p> <p>unverständliches Gemurmel, leises Schreien; zusätzlich volle musikalische Begleitung</p> <p>Lied endet über ein leiser werdendes, instrumentales Spiel;</p>
--	---	--

- „The Number of the Beast“, auf: IRON MAIDEN [GBR], *The Number Of The Beast*, EMI, EMC 3400, 1982. Text von Steve Harris, aus: https://www.metal-archives.com/albums/Iron_Maiden/The_Number_of_the_Beast/75 [Aufruf: 10.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:00-00:24	<p>“Woe to you, oh Earth and Sea For the Devil sends the beast with wrath because he knows the time is short... Let him who hath understanding reckon the number of the beast for it is a human number Its number is six hundred and sixty six”</p>	<p>Sprechakt, keine Musik; leise, formale Stimme</p> <p>4. und 5. Vers werden stimmlich lauter und betonter vorgetragen</p>
00:25-00:27		Einsetzen der Rhythmusgitarre
00:28-00:39	<p>I left alone, my mind was blank, I needed time to think to get the memories from my mind</p>	klare, ruhige Stimme
00:40-00:51	<p>What did I see? Could I believe that what I saw that night was real and not just fantasy?</p>	Stimme bei der 2. Frage kurzfristig erhöht
00:52-01:04	<p>Just what I saw in my old dreams were they reflections of my warped mind staring back at me</p>	Einsetzen des Schlagzeugs
01:05-01:16	<p>’Cause in my dreams, it’s always there, the evil face that twists my mind and brings me to despair,</p>	Stimme ist höher und schreiender
01:17-01:30	Yeah	Über Schlagzeug angedeuteter und betonter, lang gezogener, hoher Schrei
01:31-02:00	<p>Night was black, was no use holding back ’Cause I just had to see, was someone watching me? In the mist, dark figures move and twist Was all this for real or just some kind of Hell? 6-6-6, the number of the beast Hell and fire was spawned to be released</p>	<p>melodisches und rhythmisches Spiel der Instrumente; Gesang ist schneller, weiterhin klar; Wörter „me“ und „Hell“ stimmlich lange betont; „6-6- 6“ über das Schlagzeug betont; zwischen „Hell and Fire“ eine stimmliche Pause</p>
02:01-02:30	Torches blazed and sacred chants were praised	Wörter “cry”, “sky”, „Satan’s“

	As they start to cry, hands held to the sky In the night, the fires are burning bright The ritual has begun, Satan's work is done 666, the number of the beast Sacrifice is going on tonight	und „Sacrifice“ sind stimmlich betont; „sacrifice“ wird lange gehalten
02:31-02:46		musikalisches Zwischenspie
02:47-03:05		Solo der Gitarre
03:06-03:15		neues musikalisches Motiv
03:16-03:42		2. Solo der Gitarre
03:43-04:12	This can't go on, I must inform the law Can this still be real, or just some crazy dream? But I feel drawn towards the chanting hordes Seem to mesmerize, can't avoid their eyes 666, the number of the beast 666, the one for you and me	gleiches musikalisches Tempo; “crazy” wird stimmlich lange gehalten; nach „seem to“ Gesangspause, das folgende „mesmerize“ wird sanfter und leiser vorgetragen
04:13-04:38	I'm coming back, I will return And I'll possess your body and I'll make you burn I have the fire, I have the force I have the power to make my evil take its course	gleichbleibende Stimme; die Wörter „return“ und “burn” sind stimmlich betont Refrain bleibt hier aus
04:39-04:52		Über das Spiel von Gitarre und Schlagzeug ein relativ abruptes Ende

- “The Antichrist”, auf: SLAYER [USA], *Show No Mercy*, Metal Blade Records, MBR 1013, 1983. Text von Jeff Hanneman, aus: https://www.metal-archives.com/albums/Slayer/Show_No_Mercy/207 [Aufruf: 11.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:23		volles, schnelles und intensives musikalisches Spiel
00:24-00:38	Screams and nightmares Of a life I want Can't see living this lie no A world I haunt You've lost all control of my Heart and soul Satan holds my future Watch it unfold	schreiende, aber verhältnismäßige klare Stimme „Satan“ ist stimmlich leicht betont
00:39-00:48	I am the Antichrist It's what I was meant to be	Der Refrain wird mit einer schreienden, noch höheren Stimme vorgetragen; nur das

	Your God left me behind And set my soul to be free	Wort „free“ wird mit einer tiefen, dunkleren, raueren Stimme vorgetragen
00:49-00:55		musikalisches Zwischenspiel
00:56-01:11	Watching disciples Of the satanic rule Pentagram of blood Holds the jackal's truth Searching for the answer Christ hasn't come Awaiting the final moment The birth of Satan's son	tiefere, rohe und weiterhin schreiende Stimme als zuvor; die Wörter „rule“, „Holds“ und „Satan's son“ werden noch tiefer betont
01:12-01:28		Musikalisches Zwischenspiel; schrilles, hoch klingendes Solo der Gitarre
01:29-01:52		Musikalisches Spiel wie vor den Strophen; 2. Solo der Gitarre
01:52-02:04		neues musikalisches Motiv
02:05-02:21	Screams, From a life I live Torment, Is what I give Torture, Is what I love The down fall, Of the heavens above	Alternierend werden die Verse mit einer hohen und tiefen“ Stimme vorgetragen; Die Wörter „Screams“, „Torment“, „Torture“ werden stimmlich lange gehalten; „above“ wird stimmlich betont
02:22-02:30	I am the Antichrist All love is lost Insanity is what I am Eternally my soul will rot	Der Refrain wird sehr hoch schreiend vorgetragen; Nur das Wort „rot“ ist tiefer vorgetragen und länger gehalten
02:31-02:34		„rot“ wird wiederholt
02:35-02:38		„rot“ wird nun tiefer klingend wiederholt
02:39-02:50		musikalisches, schlagzeugbetontes Ende

- “Satan’s Fall”, auf: MERCYFUL FATE [DNK], *Melissa*, Roadrunner Records, RR 9898, 1983. Text von Kim Bendix Peterson, aus: https://www.metal-archives.com/albums/Mercyful_Fate/Melissa/745 [Aufruf: 11.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:18		schnelles musikalisches Spiel, immer wieder durch Pausen unterbrochen
00:19-00:32	They're walking by the night	schlagzeugbetontes Spiel;

	The moon has frozen blue Long black coats a shelter for the rain Their load must get through Now bats are leaving their trees They're joining the call Seven satanic Hell preachers Heading for the hall	schneller (2 Verse pro Atemzug), klarer und verständlicher Gesang; jeweils das letzte Wort in jedem 2. Vers („blue“, „through“, „call“, „hall“) wird stimmlich betont, (jedoch abwechselnd hoch-tief), wonach wieder eine Pause folgt
00:33-00:45	Bringing the blood of a newborn child Got to succeed, if not it's Satan's fall	Gesang und Spiel sind langsamer; weiterhin klare Stimme; zwischen den Versen gibt es einen Schrei; „fall“ wird lange gehalten und tief gesungen; anschließend kurze Pause
0 0:46-01:08		Im Nachhall Einführung eines neuen musikalischen Motives [2], düsterere, tiefere und verzerrte Klangwirkung
01:09-01:37	Home... Come home Evil messengers with blood stained wings Home... Come home Home... Come home	Extrem hoch, heulend und kaum verständlich vorgetragen; zweigeteilter Vers, jedes Wort betont und lange gehalten; „evil und „messenger“ werden hoch gesungen, während „with blood stained wings“ mit einer verzerrten, tiefen, roboterartigen Stimme vorgetragen wird; das letzte „home“ klingt noch tiefer und wegbrechender
01:38-01:46		Ausklang vom Motiv [2]
01:47-02:12		Im Nachhall Einführung eines neuen musikalischen Motives [3]; langsamer und verzerrter gespielt
02:13-02:28	Is it Satan's fall? No... It's Satan's call	Am Beginn verzerrtes Gelächter, begleitet den 1. Vers; „fall“ mit einer tiefen Stimme betont; „no“ ist energisch; „call“ mit einer hohen Stimme betont
02:29-02:41		Musikalischer Übergang durch die Gitarre
02:42-02:59		Einführung eines neuen musikalischen Motives [4]; schnell gespielt
03:00-03:35	Craniums high on stakes It's Satan's epigraph Something you can't erase... 666 Craniums high on stakes It's Satan's epigraph Something you can't erase... 666	Verse abwechselnd mit einer sehr hohen oder sehr tiefen Stimme vorgetragen; das letzte Wort im Vers wird lange gehalten und zusätzlich alternierend hoch-tief betont („stakes“, „epigraph“, „erase“); Pause nach „erase“, worauf mit einer hohen Sing- und tiefen

		Hintergrundstimme die Zahl „6-6-6“ vorgetragen wird
03:36-03:41		Ausklang vom Motiv [4]
03:42-03:43	They call him the beast	Schlagzeugbetonter Übergang; hohe, aggressive Stimme; „beast“ wird länger gehalten und betont
03:44-04:19		Einführung eines neuen musikalischen Motives [5]; zunächst nur durch Gitarre, gefolgt von restlichen Instrumenten; leichte musikalische Variationen
04:20-04:33		Einführung eines neuen musikalischen Motives [6]
04:34-05:00		Solo der Gitarre
05:01-05:06		Einführung eines neuen musikalischen Motives [7]; spannungsaufbauend
05:07-05:20	Use your demon eyes, uncover the disguise Time is out... Yeah, I don't need your god	tiefe, befehlende Stimme; über musikalische Pause und Stimme Betonung von jedem Wort; „god“ mit einer tiefen, wegbrechenden Stimme
05:21-05:27		musikalisches Zwischenspiel
05:28-05:46	Oh the law of Satan Pray and obey it forever Oh the law of Satan	spannungsaufbauend; tiefe Stimme mit Hintergrundgesang; „Satan“ wird länger gehalten und betont, dagegen wird „forever“ mit einer hohen Stimme betont
05:47-05:54		rein perkussiver Übergang
05:55-06:21		Einführung eines neuen musikalischen Motives [8]; verzögernd und langsamer gespielt
06:22-06:43		Im Nachhall Einführung eines neuen musikalischen Motives [9]; hoch, schnell und mit verzerrten Gitarren gespielt
06:44-07:50		Musikalische Variationen von Motiv [9], abwechselnd schneller und langsamer werdend gespielt, anschließend musikalische Pause
07:51-08:00		nur Gitarrenspiel; Gesang singt die Melodie nach
08:01-08:09	Innocent lovers...it's a lie	Zweigeteilter Vers; „Innocent lovers“ wird mit einer sehr hohen Stimme vorgetragen; darauf folgt eine Pause; „it's a lie“ wird noch höher gesungen als zuvor; „lovers“ und „lie“ werden zusätzlich lange gehalten und betont;
08:10-08:15		Melodie mit hoher Stimme nachgesungen

08:16-08:50		ruhiges und harmonisches Spiel; Gitarrensolo und musikalische Pause
08:51-09:12		Beginn schneller Variationen des musikalischen Motives [4];
09:13-09:22		ansteigende Melodie, mit sehr hoher Stimme nachgesungen
09:23-09:43	Iron fists won't do no good against the evil eyes Of seven holy Hell preachers, don't you even try Now they cross the river Styx and see the castle rise So high	mäßig hohe Stimme; längere Verse; die Wörter „eyes“, „try“ und „rise“ werden lange gehalten und abwechselnd hoch-tief betont Nach „rise“ folgt ein lang gezogenes „Ohhh“, welches von einem kurzen, hohen und harten „so high“ abgelöst wird;
09:44-10:10		Variationen vom musikalischen Motiv [4]
10:11-10:20		Nachsingen der Melodie mit hoher Stimme
10:21-10:55	Waiting on the other shore for Charon to arrive A shape with horns and glowing eyes, Satan's still alive He receives the sacrifice with evil laughs and pride You better escape, you've got to escape You cannot escape	Vertikale Zweiteilung der Verse, dazwischen eine Pause; Verse werden alternierend mit einer mäßig hohen und dunklen Stimme vorgetragen; die Wörter „arrive“, „arrive“, „pride“ werden alternierend hoch-tief betont. Nach „pride“ ein längeres „ohhh“. letzten beiden Verse werden mäßig hoch vorgetragen, nur das letzte „escape“ wird hoch schreiend dargebracht
10:56-11:23		Wiederkehr des schnellen musikalischen Motives vom Beginn; schnelles Ende

- “In Conspiracy With Satan”, auf: BATHORY [SWE], *Bathory*, Black Mark Production, BMLP 666-1, 1984. Text von Tomas Forsberg, Morgan Steinmeyer Håkansson, aus: <https://www.metal-archives.com/albums/Bathory/Bathory/754> [Aufruf: 11.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:03		Beginn nur über die Gitarre
00:04-00:08		Einsetzen des Schlagzeugs
00:09-00:17		volles instrumentales Spiel; rauer, aggressiver Klang und rasantes Tempo
00:18-00:22	The lies of Christ will lose The ways of hell I chose I drink the floating blood Defy the fury of god	schneller, krächzender und wenig verständlicher Gesang mit einer rauen, tiefen Stimme; „fury“ und „god“ werden stimmlich betont
00:23-00:27		musikalisches Zwischenspiel

00:28-00:32	I have turned my back on Christ To hell I have sacrificed I have made love to the Pagan Queen The gates of hell I have seen	musikalisch und stimmlich gleich vorgetragen wie bei der 1. Strophe; „hell“ und „seen“ werden stimmlich betont
00:33-00:36		musikalisches Zwischenspiel
00:37-00:41	I heard the angels cry I watched the witches fly I saw the clouds of death Slowly blackening the sky	tiefer klingend gespielt; am Ende des Verses Betonungen durch das Schlagzeug;
00:42-00:46	I read the book of spell I chimed death's ancient bell And when I die I have a place Reserved in hell	Musikalisch wie zuvor vorgetragen; das Wort „hell“ wird lange gehalten und betont
00:47-00:49		musikalische Rückkehr zum Spiel wie bei den ersten beiden Strophen
00:50-00:51	In conspiracy with Satan	Text nun etwas verständlicher vorgetragen; das Wort „Satan“ wird stimmlich betont
00:52-01:04		musikalisches Zwischenspiel
01:05-01:09	I ride the bloodstained goat I let the brewage float I have seen the reaper's face And walked through eternal haze	musikalisch und stimmlich gleich vorgetragen wie bei der 1. Strophe; die Wörter „eternal“ und „haze“ sind stimmlich betont
01:10-01:13		musikalisches Zwischenspiel
01:14-01:19	I have kissed my master's hand I have seen the children of the damned I heard the demons call And seen a thousand virgins fall	musikalisch und stimmlich gleich vorgetragen wie zuvor; die Wörter „thousand virgins fall“ sind stimmlich betont
01:20-01:23		musikalisches Zwischenspiel
01:24-01:28	I heard the angels cry I watched the witches fly I saw the clouds of death Slowly blackening the sky	musikalisch und stimmlich die Wiederholung der 3. Strophe
01:29-01:32	I read the book of spell I chimed death's ancient bell And when I die I have a place Reserved in hell	musikalisch und stimmlich die Wiederholung der 4. Strophe
01:33-01:36		Rückkehr zum musikalischen Motiv [1]
01:37-01:38	In conspiracy with Satan	Refrain wie oben; „Satan“ betont
01:39-01:49		musikalisches Zwischenspiel

01:50-02:06		Musikalisches Spiel bei weiterhin schnellem Tempo; stark verzerrtes Gitarrensolo und Klang
02:07-02:29		Rückkehr zum musikalischen Motiv [1]; abruptes Ende

- “Cloven Hoof”, auf: CLOVEN HOOF [GBR], *Cloven Hoof*, Neat Records, NEAT 1013, 1984. Text von Lee Payne, aus: https://www.metal-archives.com/albums/Cloven_Hoof/Cloven_Hoof/3570 [Aufruf 11.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:06		Perkussives Intro
00:07-00:21		Einsetzen der Gitarre, sich steigendes Gitarrenspiel
00:22-00:48	The House of God has been, violated. Blasphemy here this night. Cross upturned altar desecrated, disciples of darkness in unholy light.	Der Gesang ist klar und verständlich; auf eine kurze Betonung folgt ein langes Halten, woraufhin wieder ein lang gehaltenes Wort kommt, gefolgt von einer kurzen Wortbetonung und umgekehrt; Das Wort „light“ wird mit einer hohen, schreienden Stimme stark betont;
00:49-01:16	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.	Gleiches musikalisches und stimmliches Schema wie zuvor; das Wort „sign“ wird hoch schreiend stark betont
01:17-01:25		musikalischer Übergang
01:26-01:35		nur die Gitarre spielt
	Darksome night and shining moon, East, then south,	Paraphrase des “Witches Rune” Gesangs; musikalisch nur leise klingende Gitarre und Bass, wodurch dieser noch verständlicher

01:36-01:54	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	ist; nur bei „thee forth“ und bei „so mote it be“ wird mit dem Schlagzeug gearbeitet; Betont werden die Wörter „Hearken“, „Here I come“ sowie „Earth“, „Water“, „Air“ und „Fire“; die Lautstärke des Gesangs nimmt im Laufe der Strophe zu;
01:55-02:02		sanftes und ruhiges musikalisches Zwischenspiel; Melodie wird nachgesungen
02:03-02:12	Queen of heaven, Queen of Hell. Horned hunter of the night, Lend your power unto my spell and work your will be magic rite.	gleichbleibende Melodie, nun allerdings schneller gespielt; die Stimme ist schreiender; das Schlagzeug erzeugt einen Spannungsaufbau;
02:13-02:20		musikalisches Zwischenspiel; Spannung wird etwas gemildert; Melodie nachgesungen
02:21-02:33	EKO! EKO! AZARAK! EKO! EKO! ZAMELAK! EKO! EKO! KARNAYNA! EKO! EKO! ARADIA!	explosionsartig schnelles, volles musikalisches Spiel;
02:34-02:55		Solo der Rhythmusgitarre
02:55-03:06		Rückkehr zum musikalischen Motiv [1]
03:07-03:33	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.	Beim Gesang gilt selbiges kurz-lang-Schema wie in der 1. Strophe; bei „grows cold“ wird die Stimme tiefer und „kälter“. Besonders lange gehalten werden die Wörter „die“ und „nigh“; Letzteres wieder mit einer hohen, schreienden Stimme gesungen;
03:34-04:02		Einführung eines neuen musikalischen Motives
04:03-04:11		ruhigeres Spiel von Gitarre und Schlagzeug
04:12-04:28	By powers of the Witches blade, Come ye as the charm is made. Hearken ye unto my word, as it is said,	Sanftere Stimme; weitere Paraphrase des „Witches Runes“ Gesanges; nur „let“ klingt härter und wird stärker betont;

	let it be heard.	
04:29-05:04	Chords and censer scourge and knife, Waken ye (unto life).	tiefere Stimme; der Gesang wird durch das Schlagzeug betont, „Unto life“ wird als Hintergrundgesang gesungen; der Text wird insgesamt 4× wiederholt
05:05-05:13		Musikalisches Spiel; dazu Raubtier- Ungeheuer-Gegrunze
05:14-05:44	I feel the all consuming power unfold, amongst the chosen relenting to its hold. Smothering all in heretic rite, taken in sin to dwell in Hells eternal night!...oh no!	Wörter „unfold“ und „rite“ werden stimmlich betont; länger gehalten; werden „hold“ und „night“; Der Ausruf „oh no!“ wird stimmlich schreiend ausgeführt und länger gehalten
05:45-05:55		Musikalisches Spiel; Nachhall des Schreies
05:56-06:20		Solo der Gitarre
06:21-06:51		langes, musikalisches Ende

- „Lucifer“, auf: MESSIAH [USA], *Last Warning*, IHM, IHM L73537, 1984. Text von Peter Smoltz, Keith Behnke, Scott Wood, Dan Knowles, Chuck Gugel, aus: https://www.metal-archives.com/albums/Messiah/Final_Warning/5422 [Aufruf: 11.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:03		Intro mit Keyboard und Gitarre;
00:04-00:48	And there was a battle in Heaven, and Michael and His Angels battled against that dragon and His angels. And that ancient serpent, He who is called the devil and Satan, was cast down to deceive the whole world. Very soon He and His False Prophet will try to cause The people of the world to bear a mark on their right hand or on their forehead, so that no one can buy or sell unless he has the name of the beast or the number of his name. So let He who has the understanding calculate the number of the beast, for it is the number of a man, and that man is alive today.... and his number is: 6 — 6 — 6.	Sprechgesang mit ruhiger, aber verzerrter Stimme; im Hintergrund eine sanfte Melodie; die Stimme wird zunehmend lauter; Nach „today“ folgt eine Pause, ehe darauf das Schlagzeug einsetzt;
00:49-01:40		Musikalisches Zwischenspiel mit einem schnelles Gitarrenspiel;

		zunächst spannungsaufbauend, dann wieder Reduktion des Spiels;
01:41-02:04	He fell from heaven, he was one of a kind Had a certain power, to control your mind He captured hearts, of everyone Many will be damned, when his work is done Ah - ah - Lucifer	langsames, musikalisches Spiel von Keyboard und Gitarre mit einer klaren, verständliche Stimme; das Schlagzeug betont nur die Wörter „mind“ und „everyone“; das „ah-ah“ wird lange gehalten
02:05-02:36	He stands so proud, so vain and so tall Down at his feet many Christians did fall He captured the hearts of everyone Many will be damned when his time has come Ah - ah - Lucifer Ah - ah - Lucifer	Musikalisch und stimmlich wie bei der 1. Strophe; Schlagzeug tritt nach „fall“ und „everyone“ auf; das „ah-ah“ wird wieder lange gehalten und nun 2× gesungen
02:37-02:55		musikalisches Zwischenspiel; zunächst schnell, dann reduzierend
02:56-03:34	He's the author of death, the father of lies, If you do his bidding, you'll surely die! Nations will fall, many nations will rise, He'll be their king - be like the most high... Religious deception is His biggest trick, He sits on a throne under Six Sixty Six! He'll gather His armies from far and wide, He'll be their king - be like the most high...	ruhige, aber verzerrte Stimme; das Spiel der Gitarre ist sanfter, das Schlagzeug konstant; nur der letzte Vers wird mit einer erhöhten Stimme gesungen und dabei wird das „high“ lange gehalten
03:35-04:05		musikalischer Übergang; Donnergeräusche; Solo der Gitarre
04:06-04:16		Rückkehr zum musikalischen Motiv wie vor der 1. Strophe
04:17-04:40	He's the king of this world, now you gave him control All that is left, is the fate of your soul He captured hearts, of everyone Many will be damned, when his work is done Ah - ah - Lucifer	Musikalisch und stimmlich wie bei der 1. Strophe
04:41-05:11	Time is short, before the morning light To all will be revealed, in the dead of night He deceived the hearts of everyone Souls were damned, when their time had come Ah - ah - Lucifer Ah - ah - Lucifer	Musikalisch und stimmlich wie bei der 2. Strophe
05:12-05:23		musikalisches Zwischenspiel

05:24-05:39		Im Chor wird das „ah-ah“ ansteigend gesungen;
05:40-06:04		musikalisches Ende

- “Holy Hell”, auf: POSSESSED [USA], *Seven Churches*, Combat Records, MX 8024, 1985. Text von Jeff Becera, aus: https://www.metal-archives.com/albums/Possessed/Seven_Churches/2368 [Aufruf: 11.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:07		Intro durch Gitarre und Schlagzeug
00:08-00:14		Vorstellung des musikalischen Motives; rasende Gitarre
00:15-00:23		schnelles, volles musikalisches Spiel; starker perkussiver Klang
00:24-00:38	Holy Hell, death to us Satan's fell, unholy lust Devil's water starts to flood God is slaughtered, drink his blood	rauer, tiefer Gesang mit einer schreienden, krächzenden und schwer verständlichen Stimme; die Wörter am Beginn des Verses sind betont; in der Mitte der Verse eine kurze Gesangspause
00:39-00:56	Our bonding, trust is at hand Go we must, to Satan's land Pray for death, and cry for life Reaper's breath will breathe new life	musikalisch und stimmlich wie zuvor; nur “is at hand“ wird tiefer gesungen, „life“ wird stimmlich länger gehalten und betont
00:57-01:00		musikalisches Zwischenspiel
01:01-01:16	Satan's child, he is born And to death he is sworn Days of hate, and days of pain Endless term of Satan's reign	musikalisch und stimmlich wie zuvor; nur „Satan`s reign“ wird stimmlich höher gesungen und länger gehalten
01:17-01:34	Endless dreams, in the night Eternal sleep, eternal fright Defiled crosses, oh black mass Satan's reigns, me at last	musikalisch und stimmlich wie zuvor; nur „last“ wird stimmlich höher gesungen und länger gehalten
01:35-02:07		musikalisches Zwischenspiel, schnelles Tempo
02:08-02:32		Solo der Gitarre, stark verzerrt
02:33-03:14		Rückkehr zum musikalischen Motiv [1]; Einführung eines neuen Motives [2], noch schnelleres Spiel
03:15-03:22	All of Heaven, all of earth You'll meet your god	noch schnellerer Gesang; lange gehalten und betont werden die Wörter „god“ und „dog“

	Chained to torment, chained to pain Like a dog	
03:23-03:24		musikalisches Zwischenspiel
03:25-03:32	Evil days and evil nights Are black as death Hearts of sinners, hearts of stone Reaper's breath	musikalisch und stimmlich wie zuvor; lange gehalten und betont werden die Wörter „death“ und „breath“
03:33-03:34		musikalisches Zwischenspiel
03:35-03:42	There was blood and there was pain Ecstasy Rage of magic, rage of witches Sorcery	musikalisch und stimmlich wie zuvor; lange gehalten und betont werden die Wörter „ecstasy“ und „sorcery“
03:43-03:44		musikalisches Zwischenspiel
03:45-03:53	Feel the power, feel the heat Down Below Kill the people, kill them dead Take their soul	musikalisch und stimmlich wie zuvor; lange gehalten und betont werden die Wörter „below“ und „soul“
03:54-03:55		musikalisches Zwischenspiel
03:56-04:06	Blackened masses, blackened crosses Ritual Cut the heads, cut the throats Take the fall	musikalisch und stimmlich wie zuvor; lange gehalten und betont werden die Wörter „Ritual“ und „fall“; Letzteres zusätzlich mit einer tiefen, wegbrechenden Stimme; sehr kurz betont werden die Wörter „Kill the people“ und „cut the head“
04:07-04:12		abruptes, schlagzeugbetontes Ende

- “Antichrist”, auf: SEPULTURA [BRA], *Bestial Devastation*, Cogumelo Records, COG001, 1985. Text von Igor und Max Cavallera, Jairo Guedz, Paulo Xisto Pinto Jr., aus: https://www.metal-archives.com/albums/Sepultura/Bestial_Devastation_-_S%C3%A9culo_XX/23178 [Aufruf: 11.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:22		spannungsaufbauendes Intro durch Gitarre und Schlagzeug; gefolgt von einem Schrei mit tiefer, roher und aggressiver Stimme und einem musikalischem Übergang
00:23-00:33	Born from Hell The supreme force of evil To destroy the altar And slaughter the christian's	starke perkussive Einwirkung und schnelles Tempo; Stimme ist noch krächzender und tiefer als zuvor; schneller Gesang mit Singpausen dazwischen (zudem eine Pause nach „to“);

	born	betont wird das Wort „born“
00:34-00:45		schnelles, musikalisches Zwischenspiel
00:46-00:56	Churches will be destroyed Crosses will be broken He's laughing in blasphemy Like a domination of death	musikalisch und stimmlich wie bei der 1. Strophe; „death“ wird stimmlich betont
00:57-01:09		schnelles, musikalisches Zwischenspiel
01:10-01:14	Antichrist	verhältnismäßig höhere Stimme; schlagzeugbetontes Spiel, 3× wiederholt
01:15-01:25	The war is started Heavens on fire From the deep of Hell Leaving words of hate	musikalisch wie bei den Strophen zuvor; die Stimme ist wieder tiefer und roher; betont werden die Wörter „war“ und „hate“
01:26-01:37		schnelles, musikalisches Zwischenspiel
01:38-01:45	Antichrist	Refrain wie zuvor (4× wiederholt); Letztere mit einer tieferen, wegbrechenden Stimme und das „Antichrist“ länger haltend
01:46-02:07		Einführung eines neuen musikalischen Motives, langsames Spiel, verschwindet beinahe
02:08-02:50		explosionsartiges, volles musikalisches Spiel mit schnellem Tempo; Solo der Gitarre; begleitet von tiefen Schreien im Gesang
02:51-03:02	The terror is declared The final fight started The Antichrist and Lucifer Fighting with angels and God	musikalisch wie bei den anderen Strophen; sehr tiefe, raue und aggressive Stimme; „God“ ist stark betont und lange gehalten
03:03-03:14		musikalisches Zwischenspiel
03:15-03:20	Antichrist	gleicher 4-fach wiederholter Refrain wie zuvor
03:21-03:43		musikalische Variationen, schlagzeugbetont
03:44-03:46	Antichrist	Lied endet mit einem stimmlich betonten „Antichrist“-Schrei

- “Metal from Hell”, auf: SATAN'S HOST [USA], Metal from Hell, EP, Web Records, WEB 001, 1986. Text von Patrick Elkins, Harry Conklin, John Phantom, Rob Evans, aus: [https://www.metal-archives.com/albums/Satan%27s Host/Metal from Hell/4225](https://www.metal-archives.com/albums/Satan%27s+Host/Metal+from+Hell/4225) [Aufruf: 11.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:30		Intro durch Gitarre und Schlagzeug
00:31-00:36		musikalischer Übergang; durch

		Gitarrenspiel betont
00:37-00:48		volles, schnelles musikalisches Spiel, begleitet von einem sehr lange gehaltenen und mit hoher, schriller Stimme vorgetragenem Schrei
00:49-01:00	Metallic battalions declare raging war "We shall take the word in our hands" prepare the altar: Bell, book, dagger and scourge Supreme ritual the power of Hell's at our command	gleiches musikalisches Tempo und gleich hohe Stimme, nun aber mehr verständlich; Betonungen finden sich eher am Ende der Verse
01:01-01:06	Devil's dance in the moonlight you can hear the fire's roar Corrupt thy nations at midnight "We're the vicious dogs of war"	musikalisch und stimmlich noch tiefer und schneller als zuvor; das Wort "roar" wird stimmlich betont
01:07-01:14	Ten thousand warriors pounding "METAL FROM HELL" Screaming arise come from the land where Satan dwells We shall serve until the end as Lucifer's friend	musikalische und stimmliche Rückkehr zur 1. Strophe; gemeinsam geschrien wird „Metal from Hell“; stimmlich betont werden die Wörter „Lucifer´s friend“
01:15-01:28	We're the power We're the force We're metal - Metal from Hell Where evil dwells! Metal from Hell - Where evil dwells!	Die Wörter „power“, „force“ und „metal“ werden gemeinsam geschrien und sind dadurch verständlicher; Vor und nach „Metal from Hell“ erfolgt eine kurze Gesangspause. „Hell“ wird lange betont und ohne Hintergrundstimmen gesungen; „where evil dwells“ dagegen gemeinsam, allerdings kürzer und noch höher als zuvor
01:29-01:31		musikalischer Übergang
01:32-01:42	Soldiers of fortune march for the Anti-Christ each warrior shows the Satanic sign The smell of rotting flesh a wasteland full of death Proclaiming we shall cause sacrifice	hohe Stimme und schnelles Tempo; Stimmlich betont sind die Wörter „Anti-Christ“ und „sign“ sowie nach einer kurzen Gesangspause „sacrifice“. Dagegen wird das Wort „flesh“ extrem kurz vorgetragen;
01:43-01:49	Devil's dance in the moonlight you can hear the fire's roar	musikalische, stimmliche und inhaltliche Wiederholung der 2.

	Corrupt thy nations at midnight "We're the vicious dogs of war"	Strophe
01:50-01:58	Ten thousand warriors pounding "METAL FROM HELL" Screaming arise come from the land where Satan dwells We shall serve until the end as Lucifer's friend	musikalische, stimmliche und inhaltliche Wiederholung der 3. Strophe
01:59-02:11	We're the power We're the force We're metal - Metal from Hell Where evil dwells! Metal from Hell - Where evil dwells!	musikalische, stimmliche und inhaltliche Wiederholung vom Refrain
02:12-02:33		Solo der Gitarre
02:34-02:39		musikalischer Übergang
02:40-02:51		lang gehaltener, hoher Schrei, aber weniger klar als zu Beginn des Liedes
02:52-03:02	Metallic battalions declare raging war "We shall take the word in our hands" prepare the altar : Bell, book, dagger and scourge Supreme ritual the power of Hell's at our command	musikalische, stimmliche und inhaltliche Wiederholung der 1. Strophe
03:03-03:09	Devil's dance in the moonlight you can hear the fire's roar Corrupt thy nations at midnight "We're the vicious dogs of war"	musikalische, stimmliche und inhaltliche Wiederholung der 2. Strophe
03:10-03:18	Ten thousand warriors pounding "METAL FROM HELL" Screaming arise come from the land where Satan dwells We shall serve untill the end as Lucifer's friend	musikalische, stimmliche und inhaltliche Wiederholung der 3. Strophe
03:19-04:17	We're the power We're the force We're metal - Metal from Hell Metal from Hell	Wiederholung des Refrain mit Variationen; Beim 1. „Metal from Hell“ wird die Musik langsamer. Beim 2. wird das „Hell“ höher gesungen und länger gehalten,

	<p>Where evil dwells! Metal from Hell - Where evil dwells! Metal from Hell! Where evil dwells!!</p>	<p>welchem ein kurzes, aber verzerrtes „where evil dwells“ und ebenfalls ein kurzes „Metal from Hell!“ folgt. Das anschließende „where evil dwells“ ist wieder hoch schreiend und bei schnellem musikalischem Spiel vorgetragen, das „dwells“ zusätzlich lange gehalten; am Ende folgen wieder ein sehr kurzes „Metal from Hell“ bzw. „where evil dwells“; musikalisches Ende über ein Gitarrenriff</p>
--	---	---

- “Lucifer”, auf: ROOT [CZE], *Hell Symphony*, Zeras, ZS 0005-1 311, 1991. Text von Jiří Valter, aus: https://www.metal-archives.com/albums/Root/Hell_Symphony/3076 [Aufruf: 11.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:15		Intro durch das Schlagzeug und sehr tief gespielte Gitarren, welche ein düsteres Bild erzeugen
00:16-00:29	Shine...shine...shine...shine	stark verzerrte, unharmonisch klingende Gitarre; dazu sehr tiefer, dunkler und lange gehaltener Gesang, welcher kaum verständlich ist
00:30-01:27	<p>Luminous flash intersect to my brain Empty eye - sockets glare What want the yellow bone - say to me? Ah! Master of Knowledge, Ah Lucifer! I have this lies sick of neek! Add up their deceits It is impossible Already decay their frocks We filling barrels with brimstone Bring full hods - of poison!</p>	Die Musik wird langsamer; die Stimme ist rau, sehr tief und dunkel; Gesänglich geht phasenweise ein Vers in den nächsten über. Nur das „Ah!“ vor dem „Master of Knowledge“ sowie vor „Lucifer“ ist etwas höher gesungen; dagegen ist „I have this lies sick of neek“ nicht hörbar; Während die Musik zunehmend schneller und melodischer wird, ist das Wort „frocks“ tief hauchend gesungen und „poison“ am mit einem Nachhall versehrt
01:28-01:44		musikalischer Übergang, schlagzeugbetont; Einführung eines neuen musikalischen Motives; schnellere

		Spielweise
01:45-01:58	Lucifer´s silver Sword flying silent night I hold it in my hand! we mustn´t be knock down	der Gesang wird nun auch schneller vorgetragen
01:59-02:10	Burning Black Candles! (Burn!)	Musik wird langsamer; die Stimme ist sehr tief und der Text lange gehalten; ein weiteres „Burn“ ist ebenfalls sehr tief und verblasst zunehmend
02:11-02:16		langsame Musik; düsteres Grölen
02:17-02:44		Musik wird wieder schneller; bricht dann aber ab; kurze musikalische Pause
02:45-02:52	Lucifer	Mit einer dunklen, sehr rohen und tiefen Stimme schreiend; ein leicht versetztes Einsetzen einer schnellen und vollen Musik
02:53-03:16		musikalisches Zwischenspiel; kurzfristige Rückkehr zum ersten musikalischen Motiv;
03:17-03:29	Second Prince of Eternal Darkness! today light this weapon it knowledge heat to me! Golden throne turns to ruins	Schnelles Tempo; die Stimme klingt nun dunkler, schreiender und unverständlicher als zuvor;
03:30-03:35		musikalisches Zwischenspiel; schnelles Tempo
03:36-03:51	And Lucifer laughing again!	sehr tiefe Stimme; „laughing“ wird lange gehalten und ein mechanisches, stark verzerrtes Gelächter hinzugefügt
03:52-04:08		Ende durch ein zunehmendes Verblasen und leiser werden der Musik

- “Channelling the Power of Souls into a New God”, auf: BURZUM [NOR], *Burzum*, Deathlike Silence Productions, ANTI MOSH 002, 1991. Text von Varg Vikernes, aus: <https://www.metal-archives.com/albums/Burzum/Burzum/376> [Aufruf: 11.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-03:19		Melodisch, düsterer, verzerrter Klang durch das Keyboard und Synthesizer erzeugt; spannungsaufbauend; Erzeugung einer dunklen, kalten Landschaftsvorstellung; Musik wird gegen Ende verringert; Spannungsabbau am Ende

03:20-03:27	Worship me...	Im Nachhall der Musik; Stimme ist flüsternd, einhauchend; Ende im gehauchten Text
-------------	---------------	---

- “De Mysteriis Dom Sathanas”, auf: MAYHEM [NOR], *De Mysteriis Dom Sathanas*, Deathlike Silence Productions, Anti-Mosh 006, 1994. Text von Per Yngve Ohlin, aus: https://www.metal-archives.com/albums/Mayhem/De_Mysteriis_Dom_Sathanas/254 [Aufruf: 11.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:04		musikalisches Intro
00:05-00:09	Welcome -	sehr tiefe, verzerrte, unverständliche und langsam singende Stimme
00:10-00:35	to the elder ruins again The wind whispers beside the deep forest Darkness will show us the way	volles musikalisches, schnelles Spiel; der Gesang wird gegrölt; die Stimme ist weiterhin tief, düster, langsam und etwas verständlicher; nur das Wort „way“ ist leicht betont wird stimmlich höher gesungen;
00:36-00:53		musikalisches zwischenspiel
00:54-01:16	The sky has darkened Thirteen as we are We are collected woeful around a book Made of human flesh	größtenteils schnelle Musik und tiefe Stimme wie zuvor; der 3. Vers ist noch unverständlicheres Gemurmel wie zuvor;
01:17-02:01	Heic noenum pax - Here is no peace De grandaevus antiquus malum tristis Arcanus mysteria scriptum	Der „lateinische“ Textteil ist hoch heulend, einem Mönchsgesang nachempfunden und unverständlich vorgetragen; der Nicht-lateinische Textteil ist mit einer tiefen, düsteren Stimme gesungen, welche allerdings auch nicht verständlich ist;
02:02-02:18		musikalisches Zwischenspiel
02:19-03:02	The books blood written pages open Invoco cruentus Domini de daemonium We follow with our white eyes The ceremonial proceeding	Wie oben werden die lateinischen Stellen hoch heulend und unverständlich, die nicht-lateinischen Stellen langsam, tief grölend, schreiend bzw. „erbrechend“ dargebracht
03:03-04:09		musikalischer Übergang; Einführung eines neuen Motives, welches zunächst langsam, dann schnell vorgetragen wird

04:10-04:51	Rex sacrificulus mortifer In the circle of stone coffins We are standing with our black robes on Holding the bowl with unholy water	Stimmlich wie zuvor; Nur das Wort („water“) wird betont und mit einer noch tieferer Stimme dargebracht
04:52-05:13		musikalischer Übergang wie zuvor (langsam-schnell)
05:14-06:12	Heic noenum Pax - Bring us the goat Psychomantum et precr exito annos major Ferus netandus sacerdos magus Mortem Animalium	Gesang im „lateinischen“ Schema vorgetragen; der Vers „Mortem animalium“ wird zunächst kaum verständlich gesungen und 3× wiederholt, dabei lauter und etwas verständlicher;
06:13-06:22		plötzliche Aufhören der Musik und Nachhall der Gitarre;

- “Bigger than the Devil”, auf: STORMTROOPERS OF DEATH (S.O.D) [USA], *Bigger Than The Devil*, Nuclear Blast, NB 383-1, 1999. Text von Billy Milano, Scott Ian, Dan Lilker, Charlie Benante, aus: https://www.metal-archives.com/albums/S.O.D./Bigger_than_the_Devil/788 [Aufruf: 11.01.2019].

Spielzeit	Text	Klang
00:01-00:27		eher langsames und schweren Spiel von Gitarre und Schlagzeug, welches immer schneller wird und in der Vorstellung des musikalischen Motives endet, Reduktion der Musik
00:28-00:36	It's been so long since I became the undead spreading my stain on the world from all the slaves I've bled	Gesang mit einer tiefen, schreienden, aber doch verständlichen Stimme; das Wort „undead“ wird musikalisch betont; Zunahme des musikalischen Spiels gegen Ende
00:37-00:52	carve a swastika into your head dance around a fire wearing goat skin legs the cult of personality none shall resist I'm bigger than then the devil combined with schindler's list!	Der Refrain wird lauter und schreiender vorgetragen; nur die Wörter „goat skin legs“ sind stimmlich betont
00:53-01:10	You won't pay for your sins I'll absolute every one of them so offer your soul for Sgt. D. to claim you cloven hoof is with your tail between your legs	Nun wird jedes Wort musikalisch einzeln betont; die Musik und die Stimme werden wieder lauter und schneller; beim Wort „Beelzebub“ bricht die Musik kurz ab, um dann das letzte Wort „through“ musikalisch

	Beelzebub you're through.	und stimmlich explodierend und schreiend zu betonen;
01:11-01:27	carve a swastika into your head dance around a fire wearing goat skin legs the cult of personality none shall resist I'm bigger than then the devil combined with schindler's list!	musikalische, stimmliche und inhaltliche Wiederholung des Refrains
01:28		musikalischer Spannungsabbau; Reduktion und Verlangsamung der Musik
01:29-01:32	Your soul looks so delicious	langsamer Sprechgesang; das Wort „delicious“ wird instrumental betont
01:33-01:35		musikalischer Spannungsaufbau
01:36-01:53	Yes! I'm bigger than Christ and his cross Yes! I'm bigger than Buddha he's lost Yes! I'm bigger than Allah and his lot Yes! I'm bigger than the devil, his disciples and flock	Die Ausrufe zu Beginn der Verse sind stimmlich betont
01:54-02:10	I'll take you to suffer where there's no redemption so offer your soul for Sgt. D. to claim you cloven hoof is with your tail between your legs Beelzebub you're through.	musikalisch und stimmlich wie beim Refrain
02:11-02:15		Nachhall des letzten Schreis („through“);
02:16-02:27		ziemlich abruptes Ende der Musik

9. Diskographie

Die hier vorgelegte Diskographie ist keinesfalls vollständig, sondern zählt nur Werke auf, welche in dieser Arbeit thematisiert wurden oder im Zuge der Recherche dem Autor bekannt wurden und zumindest in einem Lied einen Teufelsbezug aufweisen oder das Böse thematisieren. Die verschiedenen Spielarten von Metal wurden nur allgemein unter „Heavy Metal“ aufgelistet, ein Schwerpunkt liegt aber auf den Metal der 80er Jahre. Bei aufgenommener Musik wurde zunächst der Künstler, Albumtitel, Plattenfirma, Identifikationskürzel und Jahreszahl angegeben. Die Liste ist in erster Linie alphabetisch, erst in weiterer Folge chronologisch.

Klassische Teufelsmusik:

Giuseppe Tartini, La sonata per violino in sol minore/ Il trillo del diavolo [Sonate für Geige in G minor/Teufelstrillersonate] (1713).

Wolfgang Amadeus Mozart, KV 527, Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni [“Der bestrafte Wüstling oder Don Giovanni”], Opera buffa in in 2 Acten (1787).

Nicolò Paganini, op. 8, Le Streghe [Hexentänze], Variationen über „Il Noce di Benevento“ von Franz Xaver Süßmayr für Violine und Orchester (veröffentlicht 1851).

Franz Liszt, Der Tanz in der Dorfschenke [Mephisto Waltz No. 1], (1860).

Blues:

Robert Johnson [USA], *Hell Hound On My Trail/From Four Until Late*, Vocalion, 03623, 1937.

- *Me and the Devil Blues/ Little Queen of Spades*, Vocalion, 04108, 1938.

HOODO RHYTHM DEVILS [USA], *The Barbecue of Deville*, Blue Thumb Records, BTS 42, 1972.

Rock`n`Roll:

Anton Szandor LaVey [USA], *The Satanic Mass*, Murgenstrumm, MM6660, 1968.

APHRODITE`S CHILD [GRC], *666*, Vertigo, 6673 001, 1972.

THE CRAZY WORLD OF ARTHUR BROWN [GBR], *The Crazy World of Arthur Brown*, Track Records, 613005, 1968.

BLACK WIDOW [UK], *Sacrifice*, CBS, S 63948, 1970.

THE BLUE ÖYSTER CULT [USA], *Tyranny And Mutation*, Columbia, KC 32017, 1973.

COVEN [USA], *Witchcraft Destroys Minds & Reaps Souls*, Mercury, SR 61239, 1969.

LEVIATHAN [USA], *Leviathan*, Mach Records, AMA 12501, 1974.

Punk:

BAD RELIGION [USA], *How Could Hell Be Any Worse?* Epitaph, EPI-BRLP1, 1982.

Hard Rock:

AC/DC [AUS], *Highway To Hell*, Albert Productions, APLP-040, 1979.

- *Back In Black*, Albert Productions, APLP-046, 1980.

ALICE COOPER [USA], *Alice Cooper Goes To Hell*, Warner Bros. Records, BS 2896, 1976.

KISS [USA], *Hotter Than Hell*, Casablanca, NBLP 7006, 1974.

LED ZEPPELIN [GBR], *Untitled*, Atlantic, 2401012, 1971.

THE ROLLING STONES [GBR], *Their Satanic Majesties Request*, Decca, Decca, TXS 103, 1967.

- *Beggars Banquet*, Decca, Decca, LK 4955, 1968.

- *Goats Head Soup*, Rolling Stones Records, COC 59101, 1973.

VAN HALEN [USA], *Van Halen*, Warner Bros Records, BSK 3075, 1978.

ZZ TOP [USA], *La Grange/ Beer Drinkers And Hell Raisers*, London Records, MO 1439, 1974.

Heavy Metal:

ABIGOR [AUT], *Time Is The Sulphur In The Veins Of The Saint – An Excursion On Satan's Fragmenting Principle*, End All Life Productions, EAL 060, 2010.

ANGEL WITCH [GBR], *Angel Witch*, Bronze Records, BRON 532, 1980.

ARALLU [ISR], *The War At The Wailing Wall*, Raven Metal, N/A, 1999.

BATHORY [SWE], *Bathory*, Black Mark Production, BMLP 666-1, 1984.

BEHEMOTH [POL], *Satanica*, Metal Mind Productions, MMP CD 0090 DG, 1999.

BEWITCHED [SWE], *At The Gates Of Hell*, Osmose Productions, OPCD 076, 1999.

BLACK DEATH [USA], *Black Death*, Auburn Records, AU 002/ AU7-002, 1984.

BLACK SABBATH [GBR], *Black Sabbath*, Vertigo, VO 6, 1970.

- *Heaven and Hell*; Warner Bros. Records, BSK 3372, 1980.

BURZUM [NOR], *Burzum*, Deathlike Silence Productions, ANTI MOSH 002, 1991.

CELTIC FROST [CHE], *To Mega Therion*, Noise Records, N 0031, 1985.

CHASTAIN [USA], *Voice Of The Cult*, Leviathan Records, 19881-1, 1988.

CIRITH UNGOL [USA], *One Foot In Hell*, Restless Records, 72143-1, 1986.

CLOVEN HOOF [GBR], *Cloven Hoof*, Neat Records, NEAT 1013, 1984.

CROSSFIRE [BEL], *See You In Hell*, Mausoleum Records, SKULL 8314, 1983.

DAMMAJ [USA], *Mutiny*, Roadrunner Records, RR 9636, 1986.

DANZIG [USA], *Danzig 6:66: Satans Child*, E-Magine, EMA 61006-2, 1999.

- *Danzig 777: I Luziferi*, Spitfire Records, SPITCD204, 2002.

DARK ANGEL [USA], *We Have Arrived*, Metal Storm Records, MS8501, 1985.

DARK FUNERAL [SWE], *Vobiscum Satanas*, No Fashion Records, NFR 027, 1998.

DEATHROW [GER], *Satan's Gift*, Combat Records, 88561-8131-4, 1986.

DEMON [GBR], *Night Of The Demon*, Carrere, CAL 126, 1981.

DESTRÖYER 666 [AUS], *Unchain The Wolves*, Modern Invasion Music, MIM 7325-2 CD, 1997.

DESTRUCTION [GER], *Infernal Overkill*, Steamhammer, SH 0029, 1985.

DIAMOND HEAD [GBR], *Lightning The Nations*, Happy Face Records, MMDHLP, 1980.

DIO [USA], *Sacred Heart*, Warner Bros. Records, 9 25292-2, 1985.

THE ELECTRIC HELLFIRE CLUB [USA], *Kiss The Goat*, Cleopatra, CLP 9550-2, 1995.

EXORCIST [USA], *Nightmare Theatre*, Cobra Records, CL 1007, 1986.

FORBIDDEN [USA], *Forbidden Evil*, Combat Records, 88561-8257-2, 1988.

GRIM REAPER [GBR], *See You In Hell*, Ebony Records, EBON 16, 1983.

HAMMER [GBR], *Contract With Hell*, Ebony Records, EBON 29, 1985.

HEAVEN & HELL [GBR/USA], *The Devil You Know*, Roadrunner Records, RR 7853-2, 2009.

HEAVENS GATE [GER], *Hell for Sale!* Steamhammer, SPV 084-76592 CD, 1992.

HEAVY LOAD [SWE], *Stronger Than Evil*, Thunderload Records, TLP 834, 1983.

HELION [USA], *Screams In The Night*, New Renaissance Records, NRR22, 1987.

HELL [GBR], *Hell*, Independet, N/A, 1982.

HELLHAMMER [CHE], *Apocalyptic Raids*, Noise Records, N 008, 1984.

HELLOWEEN [GER], *Keeper Of The Seven Keys Part 1*, Noise Records, N 0057, 1987.

HELSTAR [USA], *Burning Star*, Combat Records, MX 8007, 1984.

HEXENHAUS [SWE], *A Tribute To Insanity*, Active Records, ACT LP6, 1988.

HIM (His Infernal Majesty) [FIN], *Greatest Lovesongs Vol. 666*, Terrier, 74321 53106 2, 1997.

HIRAX [USA], *Raging Violence*, Metal Blade Records, MBR 1045, 1985.

HOCULTA [ITA], *Back In The Dark*, Metal Master Records, MET 105, 1988.

HOLOCAUST [GBR], *The Nightcomers*, Phoenix Records & Filmworks, PSP LP 1, 1981.

ICED EARTH [USA], *Burnt Offerings*, Century Media Records, 77093-2, 1995.

IMPALED NAZARENE [FIN], *Tol Cormpt Norz Norz Norz...*, Osmose Productions, OPLP 010, 1992.

INCUBUS [GBR], *To The Devil A Daughter*, Guardian Records n' Tapes, GRC 2165, 1984.

INFERNÄL MÄJESTY [CAN], *None Shall Defy*, Roadracer Records, RR 9609, 1987.

IRON ANGEL [GER], *Hellish Crossfire*, Steamhammer, SH 0032, 1985.

IRON MAIDEN [GBR], *The Number Of The Beast*, EMI, EMC 3400, 1982.

JAG PANZER [USA], *Ample Destructions*, Iron Works, IW-1001, 1984.

JUDAS PRIEST [GBR], *Hell Bent For Leather*, CD, Columbia Records, JC 35706, 1979.

LUZIFER [GER], *Rise*, Go Fuck Yourself Productions, GFYP012, 2015.

MAJESTY [GER], *Hellforces*, Massacre Records, MAS CD0496, 2006.

MANILLA ROAD [USA], *Open the Gates*, Black Dragon Records, BD 12-002, 1985.

MANOWAR [USA], *Louder Than Hell*, Geffen Records, GEFD 24925, 1996.

MAYHEM [NOR], *De Mysteriis Dom Sathanas*, Deathlike Silence Productions, Anti-Mosh 006, 1994.

MEGADETH [USA], *Peace Sells...But Who's Buying?* Capitol Records, ST-12526, 1988.

MERCYFUL FATE [DNK], *Melissa*, Roadrunner Records, RR 9898, 1983.

MESSIAH [USA], *Final Warning*, IHM, IHM L73537, 1984.

MESSIAH FORCE [CAN], *The Last Day*, Haissem, HR-0001, 1988.

METAL CHURCH [USA], *Metal Church*, Ground Zero Records, GZ002, 1984.

METALLICA [USA], *Master Of Puppets*, Elektra Records, 60439-1, 1986.

METALUCIFER [JPN], *Heavy Metal Drill*, Metal Proof Records, ER-MP2, 1996.

MISTREATER [USA], *Hell's Fire*, Independent, CPI 1280, 1981.

MORBID ANGEI [USA], *Altars Of Madness*, Earache Records, MOSH 11-CD, 1989.

MORTAL SIN [AUS], *Mayhemic Destruction*, Mega Metal Records, AJLP 1016, 1987.

MÖTLEY CRÜE [USA], *Shout At The Devil*, Elektra Records, 96 02891, 1983.

- *Theatre of Pain*, Elektra Records, 60418-1-E, 1985.

NECRONOMICON [GER], *Necronomicon*, Wave, Wave 941452, 1986.

THE OBSESSED [USA], *The Obsessed*, Hellhound Records, HELL 08, 1990.

PANTERA [USA], *Cowboys From Hell*, Atco Records, 7567-91372-2, 1990.

PAGAN ALTAR [GBR], *Pagan Altar*, Independent, N/A, 1982.

PARADOX [USA], *The Wrath*, Independent, N/A, 1999.

PENTAGRAM [USA], *Livin' In A Rams Head*, High Voltage Records, Record No. 666, 1979.

PILEDRIVER [CAN], *Metal Inquisition*, Cobra Records, CL1001, 1984.

POSSESSED [USA], *Seven Churches*, Combat Records, MX 8024, 1985.

QUARTZ [GBR], *Satan's Serenade*, Reddingtons Rare Records, DAN 5, 1980.

ROOT [CZE], *Hell Symphony*, Zeras, ZS 0005-1 311, 1991.

RUTHLESS [USA], *Metal Without Mercy*, Iron Works, IW 1004, 1984.

SABBAT [JPN], *Envenom*, Evil Records, 666-06, 1991.

SATAN [GBR], *Court In The Act*, Roadrunner Records, RR 9894, 1983.

SATAN'S HOST [USA], *Metal from Hell*, Web Records, WEB 001, 1986.

SATANIC RITES [GBR], *Which Way The Wind Blows*, Independent, CHUB1-A/ CHUB1-B/ CHUB LP 1, 1985.

SCAVENGER [BEL], *Battlefields*, Mausoleum Records, SKULL 8397, 1985.

SEPULTURA [BRA], *Bestial Devastation*, Cogumelo Records, COG001, 1985.

SINFUL [USA], *Gonna Raise Hell*, Shades Records, SHADE 3, 1985.

SLAYER [USA], *Show No Mercy*, Metal Blade Records, MBR 1013, 1983.

- *Hell Awaits*, Metal Blade Records, MBR 1040, 1985.

- *Diabolus in Musica*, American Recordings, CK 69192, 1998.

SODOM [GER], *In The Sign Of Evil*, Devil's Game, Mini-LP 60-2120/DG-Nr. 001, 1985.

SPINAL TAP [USA], *Christmas with the Devil*, Enigma, E-1143, 1984.

STORMTROOPERS OF DEATH (S.O.D) [USA], *Bigger Than The Devil*, Nuclear Blast, NB 383-1, 1999.

STORMWITCH [GER], *Walpurgis Night*, GAMA International, 95008, 1984.

STRYPER [USA], *To Hell With The Devil*, Enigma, CDE-73237, 1986.

TAIST OF IRON [USA], *Resurrection*, Iron Records, IR 1313, 1984.

TARGET [BEL], *Master Project Genesis*, Aaarrg Records, AAARRG 16, 1988.

TENACIOUS D [USA], *The Pick of Destiny*, Epic, 82796948912, 2006.

THOR [CAN], *The Edge Of Hell*, GWR Records, GWLP 13, 1986.

TWISTED SISTER [USA], *Stay Hungry*, Atlantic Records, 80156-1, 1984.

TYRANT [USA], *Legions Of The Dead*, Metal Blade Records, MBR 1038.

VENOM [GBR], *Welcome to Hell*, Neat Records, NEAT 1002, 1981.

- *Black Metal*, Neat Records, NEAT 1005, 1982.

- *At War With Satan*, Neat Records, NEAT 1015, 1984.

- *Possessed*, Neat Records, NEAT 1024, 1985.

VON [USA], *Satanic Blood*, Independent, C-91, 1992.

WARHAMMER [GER], *Deathchrist*, Grind Syndicate Media, SYN 06, 1999.

WITCHFINDER GENERAL [GBR], *Friends Of Hell*, Heavy Metal Records, HMR LP 13, 1983.

WITCHFYNDE [GBR], *Give 'Em Hell*, Rondelet, ABOUT 1, 1980.

WHITE ZOMBIE [USA], *La Sexorcisto: Devil Music Vol. I.*, Geffen Records, GEFD-24460, 1992.

10. Kinematographie

Filme:

Albert Maysles, David Maysles und Charlotte Zwerin, "Gimme Shelter", USA 1970, 91min, Maysles Films.

William Friedkin, "The Exorcist", USA 1973, 122min, Warner Bros. Productions.

Tobe Hooper, "The Texas Chainsaw Massacre", USA 1974, 83 min, Vortex.

Richard Donner, "The Omen", USA 1976, 111min, Twentieth Century-Fox Productions.

Brian De Palma, "Carrie", USA 1976, 98min, Red Bank Films.

Sam Raimi, "The Evil Dead", USA 1981, 85min, Renaissance Pictures.

Rob Reiner, "This Is Spinal Tap", USA 1984, 82min, Spinal Tap Productions.

Charles Martin Smith, "Trick Or Treat", USA 1986, 98 min, De Laurentiis Entertainment Group (DLG).

Dario Argento, "Opera" [Terror in der Oper], USA 1987, 107min, ADC Films.

John Carpenter, "Prince of Darkness", USA 1987, 102 min, Alive Films.

Penelope Spheeris, "The Decline of Western Civilization Part II, The Metal Years", USA 1988, 93min, New Line Cinema.

Liam Lynch, "Tenacious D in The Pick of Destiny", USA/GER 2006, 93min, Red Hour Films.

Mattieu Canaguier, "A l'Est De l'Enfer" [Music Metal Around The World], FRA 2013, 45min. Abrufbar auf YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=aMcks4Y-SQ0> [Aufruf 12.01.2019].

Serie:

Joe Ruby, Ken Spears, Scooby-Doo. Where are you! Season 1-3, USA 1969-1975, Hanna-Barbera Productions.

Comic:

Gary Friedrich, Roy Thomas and Mike Ploog, Origin of the Ghost Rider, Marvel Spotlight Vol. 1, No. 5, August 1972 (erschienen bis 1983).

11. Literaturverzeichnis

Brockhaus – Riemann Musiklexikon in zwei Bänden, hg. von Carl DAHLHAUS und Hans Heinrich EGGBRECHT, Bd. 2, 1979.

Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien welche er unternommen hat am zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling, Aufsehern der Handelsakademie zu Hamburg, Hamburg 1772 (Faksimile-Neudruck, herausgegeben von Richard Schaal, Kassel-Basel-London-New York 1959) = Documenta Musicologica. Erste Reihe, Druckschriften-Faksimiles Band XIX.

Record Labeling: Hearing before the Committee on Commerce, Science, and Transportation United States Senate, Ninety-Ninth Congress, First Session on Contents of Music and the Lyrics of Records, September 19, 1985, Washington 1985.

Sybillinische Weissagungen. Griechisch-Deutsch. Auf der Grundlage der Ausgabe von Alphons Kurfess, hg. und neu übersetzt von Jörg-Dieter GAUGER, Düsseldorf-Zürich 1998.

AHLKVIST, Jarl. A., Music and Cultural Analysis in the Classroom: Introducing Sociology through Heavy Metal. Teaching Sociology, Vol. 27, No. 2 (1999), 126-144.

ALLESCH, Christian G., Musik und Religion. Eine Kulturpsychologische Perspektive. In: BELZEN (Hg.), Musik und Religion, 39-56.

ALT, Andreas, AC/DC. In Rock We Trust, München 2010².

AMMAN, Elisabeth, Black Metal – Eine Gefahr für die Jugend? Eine psychologische Untersuchung der Wirkung von Images und Messages extremer Rockmusik auf das jugendliche Publikum. Unpubl. Diplomarbeit an der Universität Wien, Wien 2003.

ARANZA, Jacob, Backward Masking Unmasked. Backward Satanic Messages of Rock and Roll Exposed, Shreveport (Louisiana) 1983².

ARNETT, Jeffrey Jensen Arnett, Metalheads. Heavy Metal Music And Adolescent Alienation, Boulder-Oxford 1996.

- BAACKE, Dieter (Hg.), Handbuch Jugend und Musik, Opladen 1998.
- BÄUMER, Ulrich, Wir wollen nur deine Seele, Bielefeld 1991⁸.
- BAZIN, Germain, The Devil in Art. In: Brian P. LEVACK (ed.), *Witchcraft and Demonology in Art and Literature*, New York – London 1992, 25-43.
- BELGRAD, Daniel, The Gnostic heritage of Heavy Metal. *Culture and Religion*, Vol. 17, Nr. 3 (2016), 279-294.
- BELZEN, Jacob A. von (Hg.), Musik und Religion. Psychologische Zugänge, Wiesbaden 2013.
- Musik und christlicher Glaube. Religionspsychologische Randbemerkungen zu einer empirischen Beobachtung. In: Ders. (Hg.), *Musik und Religion*, 9-38.
- BERGER, Harris M., Death Metal Tonality and the Act of Listening. In: *Popular Music*, Vol. 18, No. 2 (1999), 161-178.
- BERNDT, Sebastian, Gott haßt die Jünger der Lüge. Ein Versuch über Metal und Christentum: Metal als gesellschaftliches Zeitphänomen mit ethischen und religiösen Implikationen, Hamburg 2012.
- BILLERBECK, Liane v., NORDHAUSEN, Frank, Satanskinder. Der Mordfall von Sandro B., Berlin 1995.
- BINAS, Susanne, sounds-shifts. Kulturelle Durchdringung als Voraussetzung und Resultat der Schaffung von bedeutungsvollen Unterschieden und Differenz. In: BONZ (Hg.), *Popkulturtheorie*, Mainz 2002, 64-76.
- BLECHA, Peter, *Taboo Tunes: A History of Banned Bands & Censored Songs*, San Francisco 2004.
- BONZ, Jochen, Alltagsklänge – Einsätze einer Kulturanthropologie des Hörens, Wiesbaden 2015 = *Kulturelle Figurationen: Artefakte, Praktiken, Fiktionen*, hg. von J. Ahrens, J. Bonz, M. Hamm und U. Vedder .
- BUBMANN, Peter, TISCHLER, Rolf (Hg.), *Pop & Religion. Auf dem Weg zu einer neuen Volksfrömmigkeit?* Stuttgart 1992.
- CAMPBELL, Erik, The Death of Satan: A Novice Poet's Ode to His Innocence, Classic Heavy Metal, & the Creativity of Imaginary Evil. *The Massachusetts Review*, Vol. 46, No. 1 (Spring 2005), 105-120.
- CARLTON, Richard A., The 'Satanic' in Opera and in Popular Belief. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 35, No. 2 (2004), 139-149.
- CASE, George, Here's to My Sweet Satan. How the Occult Haunted Music, Movies and Pop Culture, 1966-1980, Fresno (California) 2016.
- CAVAGLION, Gabriel, SELA-SHAYOVITZ, Revital, The Cultural Construction of Contemporary Satanic Legends in Israel. *Folklore*, Vol. 116, No. 3 (2005), 255-271.
- CHASTAGNER, Claude, The Parents' Music Resource Center: From Information to Censorship. *Popular Music*, Vol. 18, No. 2 (1999), 179-192.

- CHRISTE, Ian, Höllen-Lärm. Die komplette, schonungslose, einzigartige Geschichte des Heavy Metal. Aus dem Englischen von Conny Lösch, Höfen 2013³ [engl. Originaltitel: Sound of the Beast – The Complete Headbanging History of Heavy Metal].
- CHRISTENSEN, Lukas, FINK, Monika (Hg.), Wie Bilder klingen. Tagungsband zum Symposium Musik nach Bildern (Innsbruck, 16.-18. April 2010), Wien u.a. 2010 = Neue Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft, hg. von ebd., Band 1.
- CORDERO, Jonathan, Unveiling Satan's Wrath: Aesthetics and Ideology in Anti-Christian Heavy Metal. *Journal of Religion & Popular Culture*, Vol. 21, No. 1 (Spring 2009), Online abrufbar unter: <https://utpjournals.press/doi/10.3138/jrpc.21.1.005> [Aufruf 12.01.2019].
- COBY, James A., Devil's Music, Holy Rollers and Hillbillies: How America Gave Birth to Rock and Roll, Jefferson, NC 2016.
- CRACIUN, Adriana, Romantic Satanism and the Rise of Nineteenth-Century Women's Poetry. *New Literary History*, Vol. 34, No. 4 (Autumn, 2003), 699-721.
- CZEDIK-EYSENBERG, Isabella, KNAUF, Denis, REUTER, Christoph, Was macht Musik "hart"? Klangliche Merkmale zur genreübergreifenden Identifikation musikalischer Härte. In: Deutsche Arbeitsgemeinschaft für Akustik (Hg.), Fortschritte der Akustik. 43. Deutsche Jahrestagung für Akustik, 6.-9. März 2017 in Kiel, Kiel 2017, 186-189. Online abrufbar unter: https://www.researchgate.net/publication/316077831_Was_macht_Musik_hart_Klangliche_Merkmale_zu_r_genreübergreifenden_Identifikation_musikalischer_Harte/download [Aufruf: 19.11.2018].
- DRÖSCHER, Markus, Heavy Metal: (Selbst)darstellung einer Subkultur. Unpubl. Masterarbeit an der Universität Wien, Wien 2012.
- DYRENDAL, Asbjørn, Devilish Consumption: Popular Culture in Satanic Socialization. *Numen*, Vol. 55, No. 1 (2008), 68-98.
- ECKEL, Julia, Kutte & Co – Zur textilen Schriftbildlichkeit des Heavy Metals. In: NOHR, SCHWAAB (Hg.), Metal Matters, 55-70.
- ECKSTEIN, Lars, Reading Song Lyrics, Amsterdam-New York 2010.
- ELFLEIN, Dietmar, Schwermetallanalyse. Die musikalische Sprache des Heavy Metal, Bielefeld 2010 = Texte zur populären Musik Bd. 6, hg. von Winfried PAPE und Mechthild von SCHOENEBECK.
- ELLIS, Bill, Raising the Devil: Satanism, New Religions, and the Media, Lexington (Kentucky) 2000.
- EVANS, Timothy H., A Last Defense against the Dark: Folklore, Horror, and the Uses of Tradition in the Works of H. P. Lovecraft. *Journal of Folklore Research*, Vol. 42, No. 1 (2005), 99-135.
- FALKE, Sara, Schritt für Schritt der Hölle entgegen – mittelalterliche Tänze im Fokus der kirchlichen Kritik. In: Katharina Wisotzki, ebd. (Hg.), Böse.Macht.Musik, 49-59.

- FISKE, Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. In: Andreas HEPP, Rainer WINTER (Hg.), Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse, Wiesbaden 2008⁴, 41-60.
- FLASCH, Kurt, Der Teufel und seine Engel. Die neue Biographie, München 2015.
- FRITH, Simon, Jugendkultur und Rockmusik. Soziologie der englischen Musikszene. Aus dem Englischen von Hans-Hinrich Harbort, Hamburg 1981.
- GAUL, Harvey, Music and Devil-Worship. *The Musical Quarterly*, Vol. 11, No. 2 (1925), 192-195.
- GODWIN, Jeff, Devil's Disciples: The Truth About Rock Music, Chino (California) 1986.
- Dancing with Demons. The Music's Real Master, Chino, CA 1988.
- GOODMAN, Nelson, Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Übersetzt von Bernd Philippi, Frankfurt/Main 1997.
- GRAVERT-MAY, Erik, Die guten und die bösen Winde: Über Goethe, Max Weber, Heavy Metal und die vietnamesische Polizei. In: SCHULLER, VON RAHDEN (Hg.), Die andere Kraft, 326-340.
- HAACK, Annette, HAACK, Friedrich-Wilhelm, Jugendspiritismus und –satanismus: Begriffe, Informationen, Überlegungen, München 1989.
- HALL, Stuart, HOBSON, Dorothy, LOWE Andrew and WILLIS, Paul (ed.), Culture, Media, Language, Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979, London-New York 1996³.
- HANDLEY, Sam, The Devil's in the details. A Study of the Musical Idioms of Mephistophelean operatic repertoire and their religious, historical and psychological bases. Unpubl. dissertation at the University of Houston, Houston 2007.
- HARRISON, Leigh Michael, Factory Music: How the Industrial Geography and Working-Class Environment of Post-War Birmingham Fostered the Birth of Heavy Metal. *Journal of Social History*, Vol. 44, Nr. 1 (Fall 2010), 145-158.
- HAWRYSZCZUK, Sławomir, Religia Rocka. Ciemna Strona Muzyki Rozrywkowej, Warszawa 2010 [Religion des Rock. Die dunkle Seite der Unterhaltungsmusik].
- HEBDIGE, Dick, Subculture. The meaning of Style, London-New York 1991⁵.
- HEMMING, Jan, Methoden der Erforschung populärer Musik, Wiesbaden 2016.
- HEPP, André, Heavy Metal und Islam – ein Antagonismus? Zur Rezeption und Verbreitung des Heavy Metals in Staaten der MENA. In: NOHR, SCHWAAB (Hg.), Metal Matters, 343-356.
- HEPP, Andreas, KROTZ, Friedrich, LINGENBERG, Swantje, WIMMER, Jeffrey Wimmer (Hg.), Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse. Medien – Kultur – Kommunikation, Wiesbaden 2015. Online abrufbar unter: <https://www.springer.com/de/book/9783531183473> [Aufruf 12.01.2019].

- HOFFSTADT, Christian, NAGENBORG, Michael, You're too Fuckin Metal for Your Own Good! Controlled Anger and the Expression of Intensity and Authenticity in Post-Modern Heavy Metal. In: SCOTT, VON HELDEN (Hg.), *The Metal Void*, 37-45.
- IMORT, Peter, Interkulturelle Unterschiede in der Entwicklung und Bedeutung von Musikmedien. In: SCHRAMM (Hg.), *Handbuch Musik und Medien*, 555-573.
- JÄHNICHEN, Gisa, Hören, was kommt...sehen, was geht.... Populäre Musik im Methodendiskurs. In: Marcus S. KLEINER, Michael RAPPE (Hg.), *Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele*, Berlin 2012, 167-193 = *Populäre Kultur und Medien*, hg. von Christoph JACKE, Martin ZIEROLD, Bd. 3.
- JUNGMANN, Irmgard, Tanz, Tod und Teufel: Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. Und 16. Jahrhunderts, Kassel u.a. 2002 = *Musiksoziologie*, hg. von Christian KADEN, Band 11.
- KAHN-HARRIS, How Diverse Should Metal Be? The Case of Jewish Metal, Overt and Covert Jewishness. In: SCOTT, VON HELDEN (Hg.), *The Metal Void*, 95-104.
- KLEIN, S. L., *The Devil's Music. From Lydian Modes to Heavy Metal: Demonic Music in Western Culture and History*, North Charleston (South Carolina) 2014.
- KNEIF, Tibor, *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*, Reinbek bei Hamburg 1978².
- (Hg.), *Rock in den 70ern. Jazzrock, Hardrock, Folkrock und New Wave*, Hamburg 1980.
- KOKORZ, Gregor, „Teufelsmusik“ oder „Heidenlärm“? Musikethnologische Forschung als Beitrag zum kulturellen Transfer im 19. Jahrhundert. In: F. CELESTINI, H. MITTERBAUER (Hg.), *Ver-rückte Kulturen: Zur Dynamik kulturellen Transfers*, Tübingen 2003, 191-212.
- KONRAD, Ulrich, *Apocalypsis cum figuris musices: Musikalische Annäherungen an die Offenbarung des Johannes*. In: OTTNER (Hg.), *Apokalypse*, 31-48.
- LANDWEHR, Achim, *Historische Diskursanalyse*, Frankfurt/Main-New York 2009²
- LARSON, Bob, *Rock & roll: the devil's diversion*, McCook (Nebraska) 1967.
- *Geht unsere Jugend zum Teufel? Hg von Jsolde STEIGELMANN, übersetzt von Dagmar Fecht*, Neuhausen-Stuttgart 1990.
- LaVEY, Anton Szandor, *The Satanic Bible*, New York 2005.
- LEPPE, Suzanne, *The Devil's Music: A Literary Study of Evil and Music*, unpub. Diss. at the University of California, Riverside 1978.
- LEEUVEN, Theo van, *Speech, Music, Sound*, Hong Kong 1999.

- LeVINE, Mark, *Doing the Devil's Work: Heavy Metal and the Threat to Public Order in the Muslim World*. *Social Compass*, Vol 56, No. 4 (2009), 564 – 576.
- LINK, Luther, *The Devil: The Archfiend in Art. From the Sixth to the Sixteenth Century*, London 1995.
- LÖFFLER, Wolfgang, *Vom Tritonus und anderen teuflischen Klängen*. In: *Jazz und Avantgarde*, hg. von Jürgen ARNDT und Werner KEIL unter Mitarbeit von Kerstin Jaunich und Ulrike Kammerer, Hildesheim-Zürich-New York 1998, 222-237 = *Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten*, hg. von Werner Keil, Band 5.
- LUHR, Eileen, *Metal Missionaries to the Nation: Christian Heavy Metal Music, "Family values," and Youth Culture, 1984-1994*. *American Quarterly*, Vol. 57, No. 1 (2005), 103-128.
- MALESSA, Andreas, *Sympathy for the Devil. Satanismus und schwarze Musik in der Rockmusik*. In: BUBMANN, TISCHLER (Hg.), *Pop & Religion*, 101-107.
- MAJOUNO, Midia, VOGELANG, Waldemar, *Jugend-, Sub- und Fankulturen*. In: Andreas HEPP, Friedrich KROTZ, Swantje LINGENBERG und Jeffrey WIMMER (Hg.), *Handbuch Cultural Studies und Medienanalyse. Medien – Kultur – Kommunikation*, Wiesbaden 2015, 227-236. Online abrufbar unter: <https://link-springer-com.uaccess.univie.ac.at/book/10.1007%2F978-3-531-19021-1> [Aufruf 28.11.2018].
- MAYRING, *Qualitative Inhaltsanalyse: Grundlagen und Techniken*, 11., aktualisierte und überarbeitete Auflage, Weinheim-Basel 2010. Online abrufbar unter: <https://content-select-com.uaccess.univie.ac.at/de/portal/media/view/519cc17d-6158-4e6c-9944-253d5dbbeaba> [Aufruf: 25.11.2018].
- MEIER, Stefan, *Qualitative Inhaltsanalyse*. In: *Netzwerk Bildphilosophie* (Hg.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln 2014, 357-366.
- MIDDLETON, Richard, *Studying Popular Music*, Philadelphia 1990.
- MIEHLING, Klaus, *Gewaltmusik – Musikgewalt. Populäre Musik und die Folgen*. Mit einem Geleitwort von Ludger Lütkehaus, Würzburg 2006.
- MOBERG, Marcus, *Religion in Popular Music or Popular Music as Religion? A Critical Review of Scholarly Writing on the Place of Religion in Metal Music and Culture*. *Popular Music and Society*, Vol. 34, No. 1 (2012), 113-130.
- MOORE, Allan F., *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, Farnham-Burlington (Vermont) 2012.
- MOYNIHAN, Michael, SØDERLIND, Didrik, *Lords of Chaos. The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*, Port Townsend (Wisconsin) 2003².
- NEKOLA, Anna, *'More than just a music': conservative Christian anti-rock discourse and the U.S. culture wars*. *Popular Music*, Vol. 32, No. 3 (2013), 407-426.

- NESTLER, Gerhard, Geschichte der Musik. Die großen Zeiträume der Musik von den Anfängen bis zur elektronischen Musik, Mainz 2006⁶.
- NOHR, Rolf F., SCHWAAB, Herbert (Hrsg.), Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt, Münster 2011 = Medien 'Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur, hg. von Rolf. F. Nohr, Band 16.
- Die Aushandlung 'zeitweilig gültiger Wahrheiten'. Die kritische Diskursanalyse als Methode am Beispiel des Computerspiels. In: Marcus S. KLEINER, Michael RAPPE (Hg.), Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele, Berlin 2012, 417-447 = Populäre Kultur und Medien, hg. von Christoph Jacke und Martin Zierold, Bd. 3.
- NOLTEERNSTING, Elke, Heavy Metal. Die Suche nach der Bestie, Berlin 2002.
- OLDRIDGE, Darren, The Devil: A Very Short Introduction, New York 2012.
- OBRECHT, Jas (Hg.), Masters of Heavy Metal, New York 1984.
- OROSZ, Carly, Devil Music, Plano (Texas) 2014.
- OTTNER, Carmen (Hg.), Apokalypse: Symposion 1999, Wien-München 2001 = Studien zu Franz Schmidt, Band 13.
- PINO, Nathan W., Music as Evil: Deviance and Metaculture in Classical Music. *Music in Arts and Action*, Vol 2, No. 1 (2009), 37-55.
- PHILLIPOV, Michelle, Death Metal and Music Criticism. Analysis on the Limits, Lanham (Maryland) 2012.
- PLACH, Anna-Katharina, Symbole und Rituale einer Metal-Szene. Sex, Drugs, Rock 'n' Roll und Satanismus, unpubl. Diplomarbeit an der Universität Wien, Wien 2007.
- PRINDLE, Jeremy David, The Devil's Prayers. Metal Music in Iran. Unpubl. Master Thesis at the University of Utah, Salt Lake City (Utah) 2014.
- RAFALOVICH, Adam, Broken and Becoming God-Sized: Contemporary Metal Music and Masculine Individualism. *Symbolic Interaction*, Vol. 29, Issue 1 (2006), 19-32.
- RASCHKE, Carl A., Painted Black. From Drug Killings to Heavy Metal – The Alarming True Story of How Satanism is Terrorizing our Communities, New York 1990.
- RATZINGER, Joseph, Theology of the Liturgy: The Sacramental Foundation of Christian Existence, ed. by Michael J. MILLER, translated by John SAWARD et al., San Francisco 2014.
- ROCCOR, Bettina, Heavy Metal. Kunst. Kommerz. Ketzerei, Diss. Regensburg 1996.
- ROHLFS, Oliver, Extrem, Explizit, Erhaben – Heavy Metal als neue E-Musik. In: Werner FAULSTICH, SCHÄFFNER, Gerhard (Hg.), Die Rockmusik der 80er Jahre. 4. Lüneburger Kolloquium zur Medienwissenschaft, Bardowick 1994, 47-68.

- RUSSELL, Jeffrey Burton, *Lucifer: The Devil in the Middle Ages*, Ithaca – London 1984.
- SACKL, Susanne, „Tönernde Bilder“ – Videoclips und das Zueinander von Musik und Bild im Heavy Metal. In: CHRISTENSEN, FINK (Hg.), *Wie Bilder klingen*. 261-276.
- SANDFORD, Christopher, *Devil Music: Die Kurt Cobain Story*. Aus dem Englischen von Thomas Hag und Hans Sommer, Köln 1996.
- SCHAEFER, Nancy A., “Oh, You Didn't Think Just the Devil Writes Songs, Do Ya?” Music in American Evangelical Culture Today. *Popular Music and Society*, Vol. 35, No. 1 (2012), 53-70.
- SCHÄFER, Frank, Notes on Metal. In: ROHR, SCHWAAB (Hg.), *Metal Matters*, 23-37.
- SCHMIDT-JOOS, Siegfried, GRAVES, Barry, *Rock-Lexikon*, Hamburg 1973.
- SCHULLER, Alexander, RAHDEN, Wolfert von (Hg.), *Die andere Kraft: Zur Renaissance des Bösen*, Berlin 1993.
- SCOTT, Niall W., HELDEN, Imke von (ed.), *The Metal Void: First Gatherings*, Oxford 2010.
- SHEPHERD, John, *Music as Social Text*, Cambridge-Oxford 1991.
- SHIRAKAWA, Sam H., *The Devil's Music Master: The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York – Oxford 1992.
- SMITH, Gregory Vance, *Rhetorics of Fear, Deployment of Identity, and Metal Music Cultures*. Unpubl. Dissertation at the University of South Florida, Tampa (Florida) 2009.
- SOUTHEY, Robert, *A Vision of Judgment*, London 1821, xx-xxi. Online abrufbar unter: <https://archive.org/details/visionofjudgemen00sout/page/n25> [Aufruf: 20.11.2018].
- SPYCHINGER, Maria Spychiger, “Musik ist meine Religion.“ Musik als säkulare und individualisierte Bedeutungsträgerin und die spirituelle Dimension des musikalischen Selbstkonzepts. In: BELZEN (Hrsg.), *Musik und Religion*, 183-198.
- STARK, Danielle Marie, *Violence and Satanism in Heavy Metal: Real Threat or Media Construct?* Unpubl. Master Thesis at the Southeastern Louisiana University, Hammond (Louisiana) 2012.
- STEINBRON, Matthew, Can Christian Heavy Metal Redeem the Heavy Metal Genre in America? In: WISOTZKI, FALKE (Hg.), *Böse.Macht.Musik*, 141-156.
- STUCKRAD, Kocku von, Aleister Crowley, Thelema und die Religionsgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts. In: Ebd., Brigitte von LUCHESI, *Religion im kulturellen Diskurs - Religion in Cultural Discourse*. Festschrift für Hans G. Kippenberg zu seinem 65. Geburtstag - Essays in Honor of Hans G. Kippenberg on the Occasion of His 65th Birthday, Berlin-Boston 2004, 307-324, hier 312.
- TOMPKINS, Joseph Tompkins, What's the Deal with Soundtrack Albums? Metal Music and the Customized Aesthetics of Contemporary Horror. *Cinema Journal*, Vol. 49, No. 1 (Fall, 2009), 65-81.

- TRUMMER, Manuel, *Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik*, Münster-New York-München-Berlin 2011 = Regensburger Schriften zur Volkskunde/ Vergleichenden Kulturwissenschaft, Band 22.
- Zerstörer, Trickser, Aufklärer. Die Traditionsfigur Teufel im Heavy Metal zwischen Action, Distinktion und neuer Spiritualität. In: NOHR, SCHWAAB (Hg.), *Metal Matters*, 431-443.
- TSCHIGGERL, Martin, WALACH, Thomas, ZAHLMANN, Stefan, *Geschichtstheorie*, Wiesbaden 2018 (im Druck).
- TRZCINSKI, Jon, Heavy Metal Kids: Are They Dancing with the Devil? *Child & Youth Care Forum*, Vol. 21, No. 1, 1992, 7-22.
- VECHTEN, Carl van, On the Relative Difficulties of Depicting Heaven and Hell in Music. *The Musical Quarterly*, Vol. 5, No. 4 (1919), 553-560.
- VERNE, Markus, Die Grenzen des Kontextualismus: Madagassischer Heavy Metal, „satanische“ Ästhetik und die ethnologische Erforschung populärer Musik. *Zeitschrift für Ethnologie*, Bd. 137, Nr. 2 (2012), 187-206.
- WAGENKNECHT, Andreas, Satan, Trolle und Wikinger. Formen und Funktionen von Fantasy im Heavy Metal. Unpubl. Vortrag, gehalten am 30.11.2014, Konferenz Fantasy Studies, Universität Wien.
- WALACH, Thomas, *Audiovisuelle Quellen. Theorien, Funktionen, Perspektiven*. Unpubl. Masterarbeit an der Universität Wien, Wien 2015.
- WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris B., GREEN, Paul D. (ed.), *Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music Around The World*, Durham-London 2011.
- WALSER, Robert, *Running With The Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover (Nevada) 1993.
- Heavy Metal. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Tyrell, Vol. 11, London – New York 2001, 301.
- WALSER, Robert, BJÖRNBERG, Alf, Heavy Metal Music. *Music & Letters*, Vol. 76, No. 4 (1995), 657.
- WALTER, Michael, *Grundlagen der Musik des Mittelalters: Schrift – Zeit – Raum*, Stuttgart-Weimar 1994.
- WEBER, Michael, Beispiele zur Apokalyptik in Heavy Metal (Black, Death und Doom-Metal). In: OTTNER (Hg.), *Apokalypse*, 355-371.
- WEHRLI, Reto, *Verteufelter Heavy Metal. Skandale und Zensur in der neueren Musikgeschichte*. Update, Münster 2012.
- WEIERMANN, Ursula, *Heavy Metal. Entstehung und Entwicklung*. Unpubl. Diplomarbeit an der Universität Wien, Wien 2006.

- WEINDL, Dina, Musik und Aggression untersucht anhand des Musikgenres „Heavy Metal“. Unpubl. Diplomarbeit an der Universität Wien 2003.
- WEINSTEIN, Deena, Heavy Metal: A Cultural Sociology, New York 1991.
- WHITE, Hayden, Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Einführung von Reinhart KOSELLECK, aus dem Amerikanischen von Brigitte BRINKMANN-SIEPMANN und Thomas SIEPMANN, Stuttgart 1986.
- WICKE, Peter, Jazz, Rock und Popmusik. In: Volks-und Populärmusik in Europa. Mit 176 Notenbeispielen, 153 Abbildungen und 20 Tabellen, Laaber 1997, hg. von Doris STOCKMANN = Neues Handbuch der Musikwissenschaft, herausgegeben von Carl Dahlhaus (†), fortgeführt von Hermann Danuser, Band 12.
- Pop(Musik)Geschichte(n). Geschichte als Pop – Pop als Geschichte. In: Christian BIELEFELDT, Udo DAHMEN, Rolf GROSSMANN (Hg.), PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft, Bielefeld 2008, 61-74.
- WIESENDANGER, Harald, In Teufels Küche. Jugendokkultismus: Gründe, Folgen, Hilfen, Frankfurt/Main 1995.
- WISOTZKI, Katharina, FALKE Sara R. (Hg.), Böse. Macht. Musik. Zur Ästhetik des Bösen in der Musik, Bielefeld 2012.
- ZÖLLER, Christa, Satanismus in der Rockmusik – ein Trivialmythos. *Diakonia. Internationale Zeitschrift für die Praxis der Kirche*, Jg.21, Heft 5 (1990), 335-341.
- Rockmusik als jugendliche Weltanschauung und Mythologie, Diss. Dortmund 1999 = Religion und Biographie, hg. von Detlev DORMEYER und Friedhelm MUNZEL, Band 2.
- ZUCH, Rainer, 'The Art of Dying' - Zu einigen Strukturelementen in der Metal-Ästhetik, vornehmlich in der Covergestaltung. In: NOHR, SCHWAAB (Hg.), Metal Matters, 71-85.

Internet:

- Discogs – musikalische Datenbank, Marktplatz und Forum. Online abrufbar unter: <https://www.discogs.com/> [letzter Zugriff: 13.01.2019].
- Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives. Online abrufbar unter: <https://www.metal-archives.com/> [letzter Zugriff: 13.01.2019].
- YouTube, Website betrieben durch YouTube, LLC. Online abrufbar unter: <https://www.youtube.com/> [letzter Zugriff: 13.01.2019].

12. Danksagung

An dieser Stelle möchte ich einigen Leuten danken. Ohne sie hätte ich diese Arbeit nie geschafft. In erster Linie meinem Betreuer, Stefan Zahlmann, welcher sich dazu bereit erklärt hat, diese Arbeit zu betreuen, sowie für die generelle Unterstützung seit vielen Jahren. Für viele hilfreiche Kommentare und Tipps danke ich Martin Tschiggerl und Thomas Walach. Meiner Kollegin Johanna Strunge für ihr Interesse am Thema sowie den Hinweisen auf Literatur. Meiner Familie allgemein, aber insbesondere meinem Onkel Gregor danke ich für seine unermüdliche, konstruktive Kritik. Zudem danke ich Spasi für ihre Geduld und zuletzt meinen Freunden Philipp Steurer und Kevin Labner, fürs Korrekturlesen und die Freundschaft.