



Reinhard Kopanski

Bezugnahmen auf den Nationalsozialismus in der populären Musik

Lesarten zu Laibach, Death In June,
Feindflug, Rammstein und Marduk

POPULÄRE KULTUR UND MUSIK

35

WAXMANN

Populäre Kultur und Musik

Herausgegeben von Michael Fischer
im Auftrag des Zentrums für Populäre Kultur und Musik
der Universität Freiburg
und Nils Grosch im Auftrag der Universität Salzburg

Band 35

Reinhard Kopanski

Bezugnahmen auf den Nationalsozialismus in der populären Musik

Lesarten zu Laibach, Death In June,
Feindflug, Rammstein und Marduk



Waxmann 2022
Münster · New York

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaft in Ingelheim am Rhein.

Diese Studie wurde an der Fakultät II: Bildung – Architektur – Künste der Universität Siegen am 21.05.2019 unter dem Titel *Alles ironisch? – Der Nationalsozialismus in der Musik der Schwarzen Szene* als Dissertation eingereicht. Die Disputation erfolgte am 17.09.2019. Betreuer und erster Gutachter war Prof. Dr. Florian Heesch (Universität Siegen); das Zweitgutachten übernahm Prof. Dr. Michael Rappe (Hochschule für Musik und Tanz Köln).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Populäre Kultur und Musik, Bd. 35

Print-ISBN 978-3-8309-4252-8

E-Book-ISBN 978-3-8309-9252-3

ISSN 1869-8417

© Waxmann Verlag GmbH, 2022

Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg

Umschlagbild: Promotion-Foto (2003) der Band Laibach

Fotograf: Igor Škafar; verwendet mit freundlicher Genehmigung von Ivan Novak (Laibach)

Satz: satz&sonders GmbH, Dülmen

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	
1. Einführung	13
1.1 Der Nationalsozialismus in der Musik der Schwarzen Szene	13
1.2 Ziele der Studie	15
1.3 Die Fallbeispiele	18
1.4 Überblick des Forschungsstandes	19
1.5 Positionierungen	22
1.6 Aufbau der Studie	24
Methode – Theorie – Haltung	
2. Begriffsklärungen	29
2.1 Subkultur(en) – Jugendkultur(en) – Szene(n)	29
2.2 Szene-Begriff	30
2.3 Schwarze Szene	31
2.4 Faschistoid vs. NS-Bezüge	33
3. Theorien und Methoden	37
3.1 Hermeneutischer Ansatz	37
3.2 Entwicklung einer Methode	42
4. Selbstreflexion	55
4.1 Zugang und Perspektive	55
4.2 Nähe und Distanz	57
4.3 Objektivität	57
4.4 Notwendigkeit der eigenen Positionierung	59
5. Korpusbegründung	62
5.1 Fallauswahl	63
5.2 Quellen	65
5.3 Zusammenfassung	77
Fallstudien	
6. Über-Identifizierung? Laibachs „Opus Dei“ (1987)	81
6.1 Post-Industrial	82
6.2 Fallauswahl: Laibach	86
6.3 Forschungsstand	94
6.4 Hintergründe	98

6.5	Selbstinszenierung	100
6.6	Laibachs „Opus Dei“ und Opus’ „Live is Life“	102
6.7	Lesarten von Laibachs Opus-Bearbeitungen	127
6.8	Die Ironie bei Laibach	139
7.	Affirmation? Death In Junes „The Wall Of Sacrifice“ (1989)	143
7.1	Neofolk	145
7.2	Fallauswahl: Death In June	157
7.3	Forschungsstand	174
7.4	Hintergründe	182
7.5	Selbstinszenierung	185
7.6	„The Wall Of Sacrifice“ auf Tonträger	188
7.7	Lesarten von „The Wall Of Sacrifice“	209
7.8	Ironische Brechungen in „The Wall Of Sacrifice“	225
8.	Kritisches Gesamtkonzept? Feindflugs „Grössenwahn“ (1999)	230
8.1	Elektro/EBM/Electro Industrial	232
8.2	Fallauswahl: Feindflug	242
8.3	Forschungsstand	247
8.4	Hintergründe	249
8.5	Selbstinszenierung	250
8.6	„Grössenwahn“ auf Tonträger	253
8.7	Lesarten zu „Grössenwahn“	269
8.8	Die Ironie in „Grössenwahn“	283
9.	Riefenstahl-Ästhetik? Rammsteins „Links 2 3 4“ (2001)	288
9.1	Neue Deutsche Härte	289
9.2	Fallauswahl: Rammstein	294
9.3	Forschungsstand	305
9.4	Hintergründe	311
9.5	Selbstinszenierung	314
9.6	„Links 2 3 4“	319
9.7	Lesarten von „Links 2 3 4“	349
9.8	Die Ironie in „Links 2 3 4“ oder: Wo ist Riefenstahl?	358
10.	Alles nur Provokation? Marduks „Afrika“ (2015)	364
10.1	Black Metal	364
10.2	Fallauswahl: Marduk	385
10.3	Forschungsstand	395
10.4	Hintergründe	397
10.5	Selbstinszenierung	399
10.6	„Afrika“ auf Tonträger	403
10.7	Lesarten von „Afrika“	422
10.8	Wo ist die Ironie?	426

Zusammenfassung

11. Fazit	433
11.1 Beobachtungen	433
11.2 Grad der Durchdringung mit NS-Bezügen	435
11.3 Art der Verwendung von NS-Bezügen	436
11.4 Involviertheit	437
11.5 Lesarten	438
11.6 Die Ironie	439
11.7 Die Fallbeispiele als Stellvertreter für das jeweilige Genre?	441
11.8 Die jeweils eigene Position	442
11.9 Schluss	444

Nachweise

12. Abbildungsverzeichnis	447
13. Notationen	453
14. Tabellen	454
15. Diskographie	455
16. Filmographie	460
17. Bibliographie	465

Materialien

18. Anhang	508
18.1 Materialien zu Laibach	508
18.2 Materialien zu Death In June	512
18.3 Materialien zu Feindflug	519
18.4 Materialien zu Rammstein	521

Vorwort

Während der Arbeit an dieser Dissertation gab es viele Momente, in denen ich mich an die von Jochen Malmsheimer fantastisch gelesene Hörbuchfassung von William Goldmans Märchen *Die Brautprinzessin* erinnert fühlte. Konkret ist darin meine Lieblingsstelle der Abschnitt, in dem der Schmied Domingo Montoya mit der Aufgabe konfrontiert ist, ein Schwert für einen Mann mit sechs Fingern herzustellen. Mit dem Ziel, das großartigste Schwert aller Zeiten anzufertigen, macht sich Domingo an die (vergleichsweise kurze) Arbeit von einem Jahr. Dabei durchlebt er Momente höchster Euphorie („Ich hätte den Auftrag nie annehmen dürfen, es ist viel zu einfach!“) gefolgt von Phasen größter Selbstzweifel („Dieses Schwert, es wird nie fertig!“). In ähnlicher Weise erlebte ich die Arbeit an meiner Dissertation – mit dem Unterschied, dass dieses Wechselbad der Gefühle über fünf Jahre andauerte und sich gerade zum Ende hin die Frequenz der Stimmungswechsel merklich erhöhte.

Es gibt einige Menschen, die mich während meiner Arbeit begleitet und dazu beigetragen haben, dass das Buch zu dem geworden ist, was es ist: fertig! Der Dank gilt Florian Heesch für sein Engagement bei der Betreuung meiner Arbeit, das für mich keine Selbstverständlichkeit ist; für neue Denkanstöße, Zuspruch und konstruktive Kritik danke ich ihm ebenso. Michael Rappe danke ich dafür, dass er mir Sorgen im Schreibprozess genommen hat, und für die Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen. Der Dank gilt auch Daniel Suer, Tobias Wolff und Rainer Kellers für die geduldige Lektüre des Manuskripts inklusive kritischer Anmerkungen und Rückfragen. Außerdem danke ich Laura Patrizia Fleischer und Aleksandar Golovin für unzählige Diskussionen zu meiner Arbeit und darüber hinaus sowie für viele wertvolle Lektionen in kultureller Bildung. Dank gilt ebenfalls dem Köln-Siegener Kolloquium, deren manchmal hartes, aber immer faires und vor allem konstruktives Feedback dazu beigetragen hat, Herangehensweisen zu überdenken und Textentwürfe zu verbessern.

Zu diversen Teilaspekten meiner Studie haben mir Expert*innen aus unterschiedlichen Disziplinen wertvolle Hinweise gegeben, darunter Joseph Imorde, Veronika Albrecht-Birkner, Hans Weidemann, Matthias Burgard, Katrin Weleda und Ralf Rath – ihnen allen danke ich dafür. Weiterhin gilt der Dank dem Archiv der Jugendkulturen e. V. für die Möglichkeit der Recherche in dieser einmaligen Einrichtung. Nicht zuletzt danke ich meiner gesamten Familie, die mich während der Zeit an meiner Arbeit in allen Belangen unterstützt hat. In dankbarer Erinnerung an Felix Hafermann, der praktisch mein ganzes Leben als Freund an meiner Seite war – du fehlst jeden Tag!

Einleitung

1. Einführung

1.1 Der Nationalsozialismus in der Musik der Schwarzen Szene

Das Moment des Tabubruchs spielt in der populären Musik und den ihr anhängenden Szenen schon lange eine bedeutende Rolle. Seit den 1960er-Jahren erwies sich für zahlreiche Musiker*innen der künstlerische Rückgriff auf die Symbolik und Ästhetik des Nationalsozialismus als ein beliebtes Sujet, was seinerzeit meist über die Verwendung von SS-Uniformen geschah. Mitte der 1970er-Jahre kamen mit Punk und Industrial zwei musikalische Strömungen auf, in denen NS-Bezüge über den Einzelfall hinaus einen festen Bestandteil der künstlerischen Auseinandersetzung bildeten. Da Punk (bzw. Post-Punk) als Ursprung der Schwarzen Szene gilt und auch Teile des Industrial darin aufgegangen sind, ist es wenig verwunderlich, dass insbesondere in den dieser Szene anhänglichen Genres eine Häufung der künstlerischen Verarbeitung des Nationalsozialismus zu beobachten ist. Die Schwarze Szene, in den 1980er- und 1990er-Jahren häufig noch als Dark Wave, Grufti(e)- oder Gothic-Szene bezeichnet, präsentiert sich heute äußerst vielfältig. Das findet unter anderem darin Ausdruck, dass die Bandbreite von elektronischen Genres wie Future Pop und Aggrotech bis zu Metal-Subgenres wie Gothic und Black Metal reicht, Post-Industrial-Klänge sind ebenso vertreten wie Ambient Musik und verschiedene Rock-Derivate wie Dark und Gothic Rock.

Die Liste von der Schwarzen Szene (partiell) zugehörigen Bands und Künstler*innen, die in der Vergangenheit auf verschiedenen Ebenen Verweise auf den Nationalsozialismus in ihren Arbeiten verwendeten, ist lang und deckt diverse musikalische Genres ab. Auf visueller Ebene bildete die Verwendung einer Hakenkreuz-Armbinde bei der britischen Musikerin Siouxsie Sioux, Sängerin der Post-Punk-Band Siouxsie and the Banshees, den Auftakt für eine ganze Reihe von Künstler*innen, die modisch auf den Nationalsozialismus zurückgriffen (vgl. Dittmann 2002). Ein weiteres prominentes Beispiel ist der US-amerikanische Musiker Brian Hugh Warner (aka Marilyn Manson), der im Booklet zum Album *The Golden Age Of Grotesque* (2003, Interscope Records) eine weiße SS-Uniform trägt (vgl. auch Stiglegger 2011, 82 ff.), deren Kragenspiegel, auf dem eine Harfe abgebildet ist, ihn als Musikführer der SS ausweist (vgl. dazu Mollo 1976, 12). Neben dem großen Bereich der Verwendung von Uniformen gibt es auf visueller Ebene andere Bezugspunkte zum Nationalsozialismus: Ein bekanntes Beispiel dafür ist die US-amerikanische Band Christian Death, die auf dem Cover des Albums *All The Love All The Hate (Part Two: All The Hate)* (1989a, b, Normal/Jungle Records) je nach Version ein Hitler-Konterfei bzw. ein Hakenkreuz integrierte (vgl. dazu auch Dittmann 2002, 72).

Auf auditiver Ebene sind in verschiedenen Genres ebenfalls mannigfaltige Beispiele für die Verwendung von NS-Bezügen zu finden: Der australische Industrial-

Musiker J. G. Thirlwell unterlegt den Song „I’ll Meet You In Poland Baby“ (Scraping Foetus Off The Wheel, *Hole*, 1984/1989, Self Immolation/Some Bizarre), der den Überfall Nazi-Deutschlands auf Polen zum Thema hat, mit dem Sample aus einer Rede von Rudolf Heß, das Leni Riefenstahls Propaganda-Film *Triumph des Willens* (1935/2017, Deutsches Reich; Timecode 25:15) entnommen ist. Und die deutsche Mittelalter-Rock-Band Saltatio Mortis (2015a) lehnt Lyrics, Harmonik und Melodik ihres Songs „Augen zu“ (*Zirkus Zeitgeist*, Napalm Records/Vertigo/Universal Music Group) hörbar an das „Horst-Wessel-Lied“ an, das die Hymne der NSDAP war (vgl. dazu Siemens 2009, 131–149). Im letztgenannten Beispiel will die Band mit dem Song nach eigenem Bekunden einen gesellschaftskritischen Kommentar abgeben und für Zivilcourage eintreten (vgl. Saltatio Mortis 2015b). Demgegenüber kann allein die Bearbeitung des heute zurecht geächteten „Horst-Wessel-Liedes“ empörte Reaktionen hervorrufen und wird beispielsweise von einem Rezensenten als „unappetitlich“ bezeichnet (Hennefarth 2015, o.S.).

Allen Beispielen ist gemein, dass sie auf die eine oder andere Weise Bezüge zum Nationalsozialismus aufweisen und sich komplexer künstlerischer Arbeitsweisen bedienen, die mit den Labeln „Provokation“ oder „(kalkulierter) Tabubruch“ nur unzureichend erklärt werden können. Weiterhin ruft die Verwendung von nationalsozialistischen Bezügen in populärer Musik in der öffentlichen Wahrnehmung unweigerlich Fragen nach den politischen Motiven der Musiker*innen hervor. Damit unterscheidet sich die künstlerische Verwendung des Nationalsozialismus in populärer Musik deutlich vom Medium Film, bei dem in der Regel selbst um krude bis obskure Bezugnahmen auf den Nationalsozialismus wenig Aufhebens gemacht wird – man denke beispielsweise an den B-Movie *Surf Nazis Must Die* (1987, USA, Peter George) oder die internationale Koproduktion *Iron Sky* (2012, FI/D/AUS, Timo Vuorensola). Während beim Medium Film in der Rezeption des künstlerischen Produktes meines Wissens nach keine Rückschlüsse von den Inhalten auf die politische Position des Regisseurs/der Regisseurin angestellt werden, ist es bei Bands und Musiker*innen der Schwarzen Szene genau umgekehrt: Hier scheint die Frage nach der politischen Position der Musiker*innen, die im Prinzip auf die Engführung „Ist Künstler*in xy ein ‚Nazi‘ oder nicht?“ hinausläuft, alle anderen Fragen zu überlagern. Dies ist nicht die Frage, mit der ich mich beschäftigen werde, zielt sie doch allein auf die Gesinnung von Künstler*innen ab, was unter der Prämisse, dass es sich um künstlerische Äußerungen handelt, zumindest kulturwissenschaftlich nicht beantwortet werden kann. Künstlerische Äußerungen eröffnen in der Regel eine Pluralität möglicher Lesarten, wobei im Prinzip jede Verwendung von NS-Bezügen unglücklicherweise immer auch Vereinnahmungspotenzial für rechtsextreme Akteur*innen bietet. Dadurch kann die Verwendung von NS-Bezügen zu einem gesellschaftlichen Problem werden – etwa weil sich eine Szene durch den Zulauf eines rechtsextremen Publikums verändert, da dieses sich von derartigen künstlerischen Praktiken angesprochen fühlt. Insofern ist die Relevanz der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit solchen künstlerischen

Gestaltungsformen nicht zu unterschätzen, gibt es doch bislang – insbesondere aus musikwissenschaftlicher Perspektive – nur punktuelle Forschungsansätze, wohingegen eine umfassende Theorie zur künstlerischen Verarbeitung von NS-Bezügen noch aussteht.

1.2 Ziele der Studie

Das Ziel meiner Studie besteht darin, die künstlerische Verwendung von NS-Bezügen in populärer Musik adäquat zu beschreiben um im Anschluss daran zu einer konkreten Äußerung unterschiedliche Lesarten aufzeigen zu können. Die Schwarze Szene bildet dabei einerseits einen Bezugspunkt, da in ihr im Vergleich zu anderen musikalisch geprägten Szenen ein stärkerer künstlerischer Rückgriff auf den Nationalsozialismus zu beobachten ist. Andererseits dient die Schwarze Szene als Abgrenzungskriterium gegenüber solcher Musik, in der die Verwendung von NS-Bezügen primär ideologisch begründet ist, was auf den gesamten Bereich des Rechtsrock zutrifft.

Im Hinblick darauf, dass ein wissenschaftlicher Diskurs zur Verwendung nationalsozialistischer Symbolik und Ästhetik in der Schwarzen Szene praktisch nicht stattfindet, möchte ich mit meiner Studie einen Beitrag dazu leisten, einen solchen zu diesem gesellschaftlich relevanten Thema anzustoßen. Die Leitfrage lautet daher: Auf welche Weise verwenden Bands aus dem Umfeld der Schwarzen Szene in ihren Arbeiten nationalsozialistische Bezüge und welche Lesarten werden damit angeboten? Damit verbunden sind die untergeordneten Fragen: Wie sind die wissenschaftlichen, öffentlichen und szeneeinternen Zuschreibungen zu den einzelnen Bands, die NS-Bezüge verwenden? (Wie) verändern sich diese Zuschreibungen im Laufe der Zeit? Welcher Art sind die verwendeten NS-Bezüge? Und nicht zuletzt möchte ich die Frage diskutieren, was überhaupt ein NS-Bezug ist, denn allzu häufig wird in (populär)wissenschaftlicher, journalistischer und Fan-Literatur gerade im Hinblick auf die verwendete Ästhetik lediglich die Bezeichnung „faschistoid“ verwendet, ohne dass dies näher erläutert wird. Der Begriff findet sich beispielsweise in Gregor Hufenreuters (2009, 358) Einlassungen zu Neofolk und wiederholt im von Andreas Speit (2002) herausgegebenen Sammelband *Ästhetische Mobilmachung* (vgl. etwa Raabe/Speit 2002, 65); einzig in Jelena Jazos (2017, 13–19) Studie *Postnazismus und Populärkultur* wird der Begriff des „Faschistoiden“ definiert.

Um zu Beginn ein mögliches Missverständnis zu vermeiden, möchte ich betonen, dass ich keine soziologische Studie zur Schwarzen Szene betreibe. Stattdessen beschäftige ich mich anhand von Fallbeispielen mit ästhetischen Produkten und den damit zusammenhängenden Diskursen. Die Schwarze Szene dient dabei als soziologischer Rahmen, da alle Fallbeispiele aus Genres stammen, die mehr oder weniger eng mit ihr verbunden sind. Ich konzentriere mich bei jedem der

Fallbeispiele auf einen konkreten Song, zu dem ich unter Berücksichtigung des zugehörigen Tonträgers oder Videoclips, weiteren Arbeiten der Band, Selbstpositionierungen der Musiker*innen und den Fremdzuschreibungen zur jeweiligen Band unterschiedliche Lesarten entwickeln werde.

Da der Fokus auf einer systematischen Beschreibung der Verwendung von nationalsozialistischen Bezügen liegt, und es im Wesentlichen darum geht, das, was einzelne Bands bzw. Künstler*innen tun, zu verstehen, verspricht eine hermeneutische Herangehensweise deutlich mehr Aussicht auf Erfolg als ein empirisches Vorgehen. Bei der Bearbeitung wird die Analyse von Artefakten einen wesentlichen Bestandteil bilden, so dass ich mich mit Tonträgern und Videoclips auseinandersetze. Dabei kommt der Beschreibung sowohl der auditiven als auch der visuellen Ebene einige Bedeutung zu. Allan Moore (2011) stellt vollkommen zu Recht fest, dass eine Analyse populärer Medienprodukte kein Selbstzweck sei, also die Beschreibung dessen, was zu hören bzw. zu sehen ist nur einen Teil der Analyse ausmacht. Interessant werde es eigentlich erst beim „so what?“, da hier Querbezüge hergestellt und eine Einordnung in einen größeren Kontext vorgenommen werden können. Ich will Moores grundsätzlich relevante Feststellung nicht in Zweifel ziehen. Allerdings möchte ich sie für meinen Themenbereich insofern einschränken, als dass meiner Meinung nach bei diesem Thema beide Fragen gleichermaßen relevant sind. Gerade beim Herausarbeiten von NS-Bezügen geht es vielfach darum, diese Bezüge bemerken und benennen zu können. Bei einigen der verwendeten Symbole, Zeichen, ästhetischen Gestaltungsformen usw. ist es gar nicht so selbstverständlich, dass ihre Bedeutung erkannt wird. Zwei Beispiele mögen diesen Gedanken verdeutlichen: Bei dem Symbol eines schwarzen Hakenkreuzes in einem weißen Kreis auf rotem Grund etwa sollte Betrachter*innen aus Deutschland klar sein, dass es sich um ein primär nationalsozialistisches Zeichen handelt. Hier ist also tatsächlich das „so what?“ entscheidender im Sinne von: Wie ist das Symbol innerhalb der Arbeit kontextualisiert, und was sind die daraus resultierenden Lesarten? Dem „so what?“ kommt also eine wesentlich größere Bedeutung zu als der Beschreibung der nationalsozialistischen Hakenkreuz-Flagge als solcher. Im Gegensatz dazu ist bei vielen Symbolen, Bildern, Vokabeln oder Zitaten (in Musik, Wort und Bild) nicht offensichtlich, dass es sich um einen NS-Bezug handelt. Während beispielsweise eine schwarze SS-Uniform heute vermutlich vielfach durch Dokumentar- oder Spielfilme als solche erkannt wird, ist bei einer Flecktarn-Uniform der Waffen-SS nicht unbedingt anzunehmen, dass diese weithin als NS-Bezug identifiziert wird. Hier ist also die Beschreibung und wenn man so will Aufklärung ebenso wichtig wie die Kontextualisierung. Denn durch die Beschreibung und Benennung und somit durch die Vermittlung von Wissen über verwendete Zeichen ändert sich die Kontextualisierung nachhaltig. Ein einfacher Bezug auf Militarismus in einem künstlerischen Produkt eröffnet möglicherweise gänzlich andere Lesarten als ein NS-Bezug. Gleiches gilt für die auditive Ebene: Das charakteristische Hauptthema der symphonischen Dichtung

„Les Préludes“ von Franz Liszt beispielsweise, das in einem Song eingebaut ist, mag für Hörer*innen, die in klassischer Musik nicht so bewandert sind, eben nur ein x-beliebiges Stück ‚Hochkultur‘ sein. Dass dieses Thema allerdings für nationalsozialistische Wochenschauen instrumentalisiert wurde (vgl. etwa Helms 2013), lässt seine Verwendung in einem Song in einem anderen Licht erscheinen und kann neue Lesarten nach sich ziehen. Das heißt, dass auch hier dem Erkennen und der Beschreibung einige Bedeutung beigemessen werden kann.

Aufgrund meines Ansatzes einer systematischen Beschreibung und der daran anschließenden Entwicklung von Lesarten hat sich eine Primäranalyse geradezu aufgedrängt. Wie bereits aus den genannten Beispielen wie auch der Fragestellung hervorgeht, wäre es wenig zielführend, das Thema allein musikwissenschaftlich behandeln zu wollen. Daher habe ich einen Ansatz gewählt, der neben dem Schwerpunkt Musikwissenschaft andere Disziplinen wie Literatur-, Geschichts-, Politik- und Medienwissenschaft einbindet. Den Ausgangspunkt meiner methodischen Bearbeitung bildet Linda Hutcheons (2005) Studie *Irony's edge. The theory and politics of irony*, in der sich die Autorin mit dem Phänomen Ironie beschäftigt und zu ergründen versucht, was Ironie ist und wie sie entsteht. Ironie, so Hutcheon, sei nicht einfach in einem Text vorhanden, sondern entstehe erst in einem komplexen kommunikativen Prozess zwischen Sender („ironist“) und Empfänger („interpreter“), wobei die Deutungshoheit letztlich beim „interpreter“ liege (ebd., 11). Wie diese*r allerdings unterschiedliche Texte lese, hänge maßgeblich davon ab, welchen diskursiven Gemeinschaften sie/er angehöre (ebd., 18). Hutcheon veranschaulicht die Komplexität von Ironie anhand verschiedener Beispiele aus unterschiedlichen Sparten (Malerei, Film, Musik, Theater, Literatur etc.), wobei sie jeweils Erklärungen zu Text (z. B. einem Theaterstück) und Kontext (z. B. Entstehungszeit) liefert. Dafür zieht Hutcheon unter anderem solche Beispiele aus der bildenden Kunst heran, in denen NS-Bezüge verwendet werden wie etwa Anselm Kiefers Fotoserie *Besetzungen*, bei der sie feststellt: „Yet, the important question that remains for me is not ‚is Kiefer a fascist?‘ but ‚is irony the appropriate way to deal with fascist terror?‘“ (ebd., 68). Überträgt man Hutcheons Ansatz auf die Verwendung von NS-Bezügen in der populären Musik, so fällt zunächst einmal auf, dass diese Bezüge selten so offensichtlich sind wie Kiefers wiederholter Hitlergruß auf den Bildern der Fotoserie. Daher scheint insbesondere die Frage von Interesse zu sein, ob derlei Bezüge in den Arbeiten der Künstler*innen tatsächlich vorhanden („present“ [ebd., 12]) sind oder hineingelesen werden („found“ [ebd.]). Die Fähigkeit, verwendete NS-Bezüge überhaupt als solche zu erkennen und von „gefundenen“ zu unterscheiden, stellt eine wesentliche Herausforderung dar.

Die Erklärungskraft von Hutcheons Modell für meine Studie liegt darin, dass sie einerseits berücksichtigt, dass eine alleinige Analyse von (vielschichtigen) Texten nicht ausreicht, um ein Phänomen in Gänze erklären zu können, andererseits kann sie durch ihre Vorgehensweise verschiedene Facetten von Ironie herausarbeiten. Allerdings möchte ich für meine Studie das Modell um einen weiteren

Bereich erweitern, nämlich den der Diskurse. Denn obgleich Künstler*innen, die nationalsozialistische Bezüge verwenden, in den meisten Fällen betonen, dass sie sich als ‚unpolitisch‘ verstehen, wird ihre Arbeit doch in verschiedenen Diskursen (Wissenschafts-, Szene- und öffentlichen Diskursen) unterschiedlich gelesen. Die verschiedenen Zuschreibungen zu den einzelnen Bands gilt es demnach bei der Entwicklung von Lesarten ebenfalls zu berücksichtigen.

1.3 Die Fallbeispiele

Für die Auswahl der Fallbeispiele habe ich einen Kriterienkatalog erstellt, der beinhaltet, dass die Bands a) wiederkehrend NS-Bezüge in ihren Arbeiten verwendet haben und b) aufgrund dieser Verwendung in verschiedenen Diskursen kontrovers diskutiert wurden oder werden, c) die Bands aus unterschiedlichen Genres stammen und d) für das betreffende Genre eine gewisse Relevanz haben, sowie e) das Genre notwendigerweise in irgendeiner Form Überschneidungen mit der Schwarzen Szene aufweist. Eine Überschneidung des jeweiligen Genres mit der Schwarzen Szene habe ich dann als gegeben betrachtet, wenn es sowohl auf großen Szene-Festivals (z.B. Wave-Gotik-Treffen) vertreten als auch in Szene-Magazinen (z.B. *Orkus*) repräsentiert ist. Der internationale Bekanntheitsgrad der Bands spielte bei der Auswahl nur bedingt eine Rolle; vielmehr ging es darum, dass eine Band für das betreffende Genre relevant ist. Da es sich bei der Verwendung von NS-Bezügen um eine komplexe künstlerische Strategie handelt, wäre es – angesichts der Tatsache, dass einige der behandelten Bands schon über 30 Jahre aktiv sind – wenig zielführend, die verwendeten NS-Bezüge in der gesamten Breite des Œuvres einer Band erschöpfend beschreiben zu wollen. Stattdessen habe ich für jedes Fallbeispiel einen Song ausgewählt, den ich unter Hinzuziehung von zugehörigen Artworks und Videoclips analysieren werde. Dadurch ergab sich folgender Korpus: Die der Industrial-Tradition entstammende slowenische Band Laibach, Teil des Kollektivs Neue Slowenische Kunst, machte vor allem in den 1980er-Jahren durch ihre drastischen Bearbeitungen bekannter Pop- und Rock-Songs von sich Reden. 1987 veröffentlichte die Band unter dem Titel „Opus Dei“ (*Opus Dei*, 1987c, Mute) eine Bearbeitung des Opus-Hits „Live is Life“ (*Live is Life*, 1984, Polydor), die sowohl aufgrund der musikalischen Umarbeitung als auch hinsichtlich der Bildebene des begleitenden Videoclips für meine Studie interessant ist. Während Laibach heute weithin als etabliertes Kunstprojekt gilt, wurde und wird über kaum eine andere Band sowohl szenintern als auch öffentlich so heftig gestritten, wie über das englische Neofolk-Projekt Death in June: Während Anhänger*innen die komplexen künstlerischen Strategien in höchsten Tönen preisen (vgl. etwa Diesel/Gerten 2007; Chimenti 2012), sehen Gegner*innen die politische Rechtslastigkeit von Bandgründer Douglas Pearce seit Jahren als erwiesen an (vgl. etwa Büsser 1997; Grufties gegen Rechts 2000a; Dornbusch 2002b; El-Nawab 2005); dies macht auch Death in June zu einem lohnenden Untersuchungsobjekt. Die komplexe Collage

„The Wall Of Sacrifice“ (*Thè Wäll Öf Säcrificè*, 1989, New European Recordings) spiegelt die Arbeitsweise der Band anschaulich wider. Aus dem weiten Feld der Elektro-Genres habe ich das deutsche Electro-Industrial-Projekt Feindflug ausgewählt, dessen Debüt-Album *Feindflug | Vierte Version* (1999a, Black Rain) unter dem Slogan „Use your brain and think about it“ sowohl im Artwork als auch in den einzelnen Tracks den Zweiten Weltkrieg und Nazi-Deutschland aufgreift; in dem von mir untersuchten Track „Grössenwahn“ geschieht dies unter Verarbeitung von Samples aus Reden Adolf Hitlers. Im Gegensatz zum Underground-Status von Death In June und Feindflug ist mit Rammstein (Neue Deutsche Härte) ebenfalls eine Band vertreten, die weltweit bekannt und erfolgreich ist. Bis heute wirkt Rammsteins Verarbeitung von Sequenzen aus Leni Riefenstahls Film *Olympia* (1938, Deutsches Reich) für den Videoclip „Stripped“ (Stölzl/Budelmann 1998) nach, was sich in der jüngsten Berichterstattung zum Videoclip „Deutschland“ (Specter Berlin 2019b), der während der unmittelbaren Fertigstellung meiner Studie erschien, wieder gezeigt hat (vgl. etwa Witzeck 2019). Jene ‚Riefenstahl-Ästhetik‘ sahen einige Kritiker*innen auch im Videoclip zum Song „Links 2 3 4“ (Bihać 2001; vgl. dazu Glasenapp 2009, 10), weshalb ich diesen Clip in meine Studie einbeziehe. Aus dem Bereich des Black Metal, der von den berücksichtigten Genres sicher die loseste Anbindung an die Schwarze Szene aufweist, habe ich die schwedische Black-Metal-Band Marduk ausgewählt. Ähnlich wie bei Feindflug ist hier die wiederkehrende Verarbeitung des Zweiten Weltkriegs von besonderem Interesse – bei Marduk ist diese angereichert mit visuellen und auditiven Rückgriffen auf die Waffen-SS. Der Song „Afrika“ des Albums *Frontschwein* (2015a, Century Media/Blood Dawn Productions) ist ein geeigneter Repräsentant für die Arbeitsweisen der Band.

1.4 Überblick des Forschungsstandes

Wirft man einen Blick auf den Forschungsstand, so ergibt es Sinn, die einzelnen Aspekte getrennt voneinander zu betrachten: Der Nationalsozialismus kann sicher als das am besten erforschte Gebiet der Geschichtswissenschaft bezeichnet werden, so dass es einen schier unüberschaubaren Fundus an Forschungsliteratur gibt. Insofern tritt an die Stelle eines Literaturüberblicks bzw. einer Darstellung des Forschungsstandes eher die kritische Auswahl von geeigneten Quellen. Da es in meiner Studie unter anderem darum geht, nationalsozialistische Bezüge sprachlich, musikalisch und visuell aufzuzeigen, war das Hinzuziehen von Literatur zu den Themen Bildende Kunst, Film und Musik im Nationalsozialismus, nationalsozialistische Propaganda, nationalsozialistische Sprache, Verfolgung und Holocaust ebenso erforderlich wie solcher über den Zweiten Weltkrieg, Kriegsgeräte, (Waffen-)SS und NS-Uniformen.

In den meisten Fällen war es mir möglich, auf Arbeiten renommierter Historiker*innen zurückzugreifen: Beim Thema Holocaust etwa habe ich Enzyklopädien

wie die neunbändige Reihe *Der Ort des Terrors. Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager* (Benz/Distel 2005) ebenso herangezogen wie Studien, die Einzelaspekte wie Musik in den Konzentrations- und Vernichtungslagern untersuchen (z. B. Fackler 2000). Zum Themenkomplex des Zweiten Weltkriegs habe ich für Hintergrundinformationen vor allem die vom Militärgeschichtlichen Forschungsamt herausgegebene Reihe *Das Deutsche Reich und der Zweite Weltkrieg* (Frieser 2007) verwendet.

Vor allem bei der Recherche von Originalquellen zu visuellen Gestaltungsformen bei Album-Artworks waren mir wissenschaftlich begleitete Bildbände und Ausstellungskataloge wie etwa *Kunst und Propaganda. Im Streit der Nationen 1930–1945* (Czech/Doll 2007), *München – „Hauptstadt der Bewegung“. Bayerns Metropole und der Nationalsozialismus* (Bauer et al. 1993) oder *Endzeitkämpfer. Ideologie und Terror der SS* (Brebeck et al. 2011) eine große Hilfe. Gerade bei der Suche nach historischen Fotografien stieß ich allerdings insbesondere im Bereich der Militaria auf Quellen, die im besten Fall als krude, im schlimmsten Fall als revisionistisch bezeichnet werden können. Während Andrew Mollo (1991a), der die siebenteilige Reihe *Uniforms of the SS* verfasste, offenbar immerhin anerkannter Militärhistoriker ist, der bei diversen Spielfilm-Produktionen zur NS-Zeit als Berater tätig war (vgl. IMDb o. J.), wird John Ward (2004) auf dem Einband zum Buch *Hitler's Stuka squadrons. The JU 87 at War 1936–1945* zwar als „an expert on military aviation history“ bezeichnet; es gibt allerdings auch mittels einer kurzen Online-Recherche keinen Anhaltspunkt, worauf sich sein Expertentum stützt. Ein Bildband wie *Die 12. SS-Panzer-Division HJ. Eine Dokumentation in Wort und Bild* schließlich, verfasst von Herbert Walther (1987), der selbst Angehöriger dieser Division war, kann mindestens als distanzlose, eher als affirmative, wenn nicht gar revisionistische Darstellung der SS verstanden werden. Da die Hinzuziehung solcher Titel in der Regel allein zum Abgleich von Tonträger-Artworks mit zeitgenössischen Fotografien geschah, habe ich in Einzelfällen auf diese Quellen zurückgegriffen.

Die Schwarze Szene ist bislang hauptsächlich Gegenstand soziologischer Studien gewesen, wobei der Fokus auf den Szenegänger*innen liegt; zu nennen sind hier insbesondere die Veröffentlichungen des Archivs der Jugendkulturen (Weidenkaff 1999; Dittmann 2001; Farin 2001), die qualitative Studie zur Rolle der Religion für Szenegänger*innen von Klaus Neumann-Braun und Axel Schmidt (2008) sowie Studien zu den unterschiedlichen Kleidungsstilen (Schmidt/Janalik 2000; Brill 2008b). Ebenfalls liegen einige Arbeiten vor, die sich explizit mit den Musiken der Schwarzen Szene befassen (z. B. Platz 2008; van Elferen 2012; Stücker 2013), Systematisierungen von visuellen Ausdrucksformen vornehmen (z. B. Schilz 2010) oder das Selbstbild von Szenegänger*innen in Relation zu öffentlichen Vorurteilen setzen (Rutkowski 2004; Meisel 2005; Trippensee 2014).

Die Verwendung nationalsozialistischer Symbolik und Ästhetik in der Schwarzen Szene wird in den genannten Studien am Rande thematisiert. Dabei geschieht

dies meist in Zusammenhang mit dem Themenkomplex Rechtsextremismus, da speziell die (versuchte) Einflussnahme seitens der Neuen Rechten auf die Schwarze Szene ab Mitte der 1990er-Jahre wiederholt thematisiert wurde (Tandecki 2000; Weisfeld 2001; Eulenbach 2007). Demgegenüber gibt es nur wenige Studien, die sich gezielt mit der Verwendung von NS-Bezügen in der Schwarzen Szene befassen. Arvid Dittmann (2002) verfasste für das Archiv der Jugendkulturen unter dem Titel „Hitler's in the charts again'. Eine Dokumentation über nationalsozialistische Symbolik in der Popkultur“ einen ersten Überblicksartikel, der die Verwendung nationalsozialistischer Symbolik und Ästhetik in der populären Musik seit den 1950er-Jahren nachzeichnet. Dabei thematisiert er Punk ebenso wie Metal und verschiedene Genres der Schwarzen Szene. Einen ebensolchen Überblickscharakter haben die Arbeiten Marcus Stigleggers (2010; 2011, 62–95; 2013), der neben einem historischen Abriss zur Verwendung von NS-Bezügen in der populären Kultur gezielter auf NS-Bezüge in den Genres der Schwarzen Szene eingeht. Dabei liegt sein Fokus in allen Arbeiten auf den Bands Death In June, Laibach und Der Blutharsch; allerdings fallen Stigleggers tatsächliche Analysen von Artefakten sehr knapp aus. Eine letzte allgemeine Studie ist Jelena Jazos (2017) *Postnazismus und Populärkultur. Das Nachleben faschistoider Ästhetik in Bildern der Gegenwart*, in der sie anhand verschiedener Medien (Film, Games, bildende Kunst) vor allem die visuelle Verarbeitung von NS-Bezügen thematisiert. Daneben findet sich ebenfalls ein Abriss zur Geschichte der Verwendung von NS-Bezügen in der populären Musik, wobei ein Schwerpunkt auf Punk, Industrial und Neofolk liegt (vgl. Jazo 2017, 63–87); außerdem setzt sie sich ausführlich mit Rammsteins Videoclip zu „Stripped“ auseinander (ebd., 120–130) und analysiert, ebenfalls mit Fokus auf die visuelle Ebene, Laibachs Videoclip zu „Opus Dei“ (ebd., 150–163). Jazos Studie weist – bei allen Stärken – zwei wesentliche Mängel auf; dies ist die bei einigen Phänomenen (z. B. Neofolk) dünne und einseitige Quellenauswahl, der zum Trotz bei ihren Interpretationen häufig ein Absolutheitsanspruch mitschwingt, der ihre Lesart als die ‚richtige‘ ausweist (vgl. ebd., 85, 130, 163). Jazo kommt zu dem Schluss:

Insgesamt kann festgehalten werden, dass der Einsatz faschistoider Codes in der Musikkultur einem Wunsch nach Provokation geschuldet ist. Gehaltvolle Provokation, die mehrere Interpretationsebenen aufwirft und sich durch grundsätzliche Unvereinnahmbarkeit auszeichnet, ist dabei anders zu beurteilen als inhaltlose und farcenhafte Provokation, die lediglich ihren Selbstzweck verfolgt. Diese ist Form ohne Inhalt; erreicht und verändert damit nichts. (Jazo 2017, 87)

Daran anknüpfend lässt sich die Frage stellen, wer darüber entscheidet, ob eine Verwendung von NS-Bezügen „gehaltvoll“ oder „inhaltlos“ ist? Außerdem möchte ich bezweifeln, dass es so etwas wie eine „grundsätzliche Unvereinnahmbarkeit“ – gemeint ist hier wohl eine Vereinnahmung seitens der extremen Rechten – überhaupt gibt bzw. geben kann. Annibale Picicci stellt fest, dass bereits die weithin als ‚aufklärerische Ikone‘ des Industrial gefeierte Band Throbbing Gristle

für rechte Vereinnahmungen naturgemäß hervorragend geeignet gewesen [sei], obwohl sie immer darauf hingewiesen habe[], dass es gar nicht darum gehen kann, diese Unterscheidung vorzunehmen, sondern im Gegenteil darum, das Erklärungsgerüst, welches diese Struktur untermauert, zu hinterfragen (Picicci 2003, 78).

Von daher scheint, wie ich im Gegensatz zu Jazo meine, jede Form der Verarbeitung von NS-Bezügen Vereinnahmungspotenzial zu beinhalten – und sei es nur deshalb, weil eine solche Verwendung pawlowsche Reaktionen an den Rändern des politischen Spektrums hervorruft. Neben den genannten Studien aus dem deutschsprachigen Raum gibt es im angloamerikanischen Raum zwei nennenswerte Monografien über das Industrial-Genre, in denen jeweils die Verwendung von NS-Bezügen mit einem eigenen Kapitel bedacht wird (Collins 2002, 165–192; Reed 2013, 185–205).

Ein ausführlicher Forschungsstand zu den Fallbeispielen bzw. den zugehörigen musikalischen Genres ist in den jeweiligen Fallstudien zu finden. An dieser Stelle kann bereits festgehalten werden, dass der Forschungsstand zu den einzelnen Bands unterschiedlicher kaum sein könnte: Im Fall der slowenischen Gruppe Laibach beispielsweise existieren zahlreiche Arbeiten aus unterschiedlichen Disziplinen; zu nennen sind hier unter anderem die Schriften der Kunsthistorikerin Inke Arns (2002; 2010), der Musikwissenschaftlerin Alenka Barber-Keršovan (1993; 2005), sowie der Kulturwissenschaftler*innen Insa Härtel (2009, 245–280) und Alexei Monroe (2005; 2014). Nicht zuletzt erschien während der Arbeit an meiner Studie der Sammelband *Gesamtkunstwerk Laibach. Klang, Bild und Politik* (Kirschstein et al. 2018), der unterschiedliche Facetten in Laibachs Arbeiten beleuchtet. Insgesamt scheint der wissenschaftliche Diskurs stark von den Zuschreibungen Slavoj Žižeks (1993; 1994) geprägt zu sein, der Laibachs künstlerische Strategie als „*over-identification*“ („Über-Identifizierung“) mit dem sozialistischen System verstanden wissen will (Žižek 1993, 4). Während im Fall Laibach diverse Forschungsarbeiten vorliegen, ist die Auseinandersetzung mit der deutschen Electro-Industrial-Band Feindflug zu einem guten Teil Grundlagenforschung, da abgesehen von wenigen erhellenden Anmerkungen Dunja Brills (2008a; 2011; 2012) bislang keine nennenswerten Arbeiten vorliegen.

1.5 Positionierungen

Neben den genannten wissenschaftlichen Studien gibt es Dutzende kritische poplärwissenschaftliche und journalistische Publikationen, die die Verwendung von NS-Bezügen thematisieren – meist in Verbindung mit den Themenkomplexen Neue Rechte und Rechtsextremismus. Das geschieht vorwiegend unter der Prämisse, persönliche Verflechtungen einzelner Musiker*innen oder Bands aus dem Umfeld der Schwarzen Szene mit der extremen Rechten aufzuzeigen und/oder anhand von Indizienketten darzulegen, dass ein*e konkrete*r Musiker*in selbst

der extremen Rechten angehört (vgl. etwa Schobert 1996; ders. 1997a; Speit 2002; Büsser 2005). Wenngleich ich es für wichtig halte, solche personellen Überschneidungen zu thematisieren, ist doch aus meiner kulturwissenschaftlichen Perspektive heraus die Frage nach einer politischen Gesinnung von Musiker*innen nicht zu beantworten.

Allerdings macht der Kampf um die Deutungshoheit in den hochgradig politisch aufgeladenen Diskursen – auf kritische Artikel über Musiker*innen und Bands folgt in der Regel postwendend eine Gegendarstellung von Verteidiger*innen – die Notwendigkeit der klaren eigenen Positionierung umso dringlicher. Zunächst einmal war ich nie Fan einer der in meiner Studie behandelten Fallbeispiele oder Genres. Weiterhin stehe ich jeder künstlerischen Verwendung von NS-Bezügen grundsätzlich skeptisch gegenüber. Es mag (gute) Gründe für deren Nutzung geben, wie etwa ein dekonstruktiver Ansatz. Allerdings weist Hutcheon (2005, 13) zurecht darauf hin, dass Künstler*innen keine Kontrolle darüber haben, wie ihr ‚Werk‘¹ gelesen wird, so dass bei jeder Nutzung von NS-Bezügen die Möglichkeit der Vereinnahmung von rechts besteht. Daher werde ich alle in meiner Studie behandelten Arbeitsweisen, die auf der Verwendung von NS-Bezügen beruhen, diskutieren und vor allem kritisch hinterfragen. Dabei richtet sich meine Studie primär an ein wissenschaftlich interessiertes Fachpublikum. Weiterhin bin ich mir im Klaren darüber, dass Aktivist*innen von beiden politischen Flügeln ihre Meinung über die hier vorgestellten Fallbeispiele allein durch Lektüre meiner Studie nicht ändern werden. Ebenso sicher werden solche Leser*innen, die unverrückbar meinen, die jeweils ‚richtige‘ Lesart zu den Fallbeispielen ohnehin zu kennen, keine Freude an meinen Ausführungen haben.

Meine theoretische Rahmung erfordert eine grundsätzliche Offenheit gegenüber unterschiedlichen Lesarten. Da es Objektivität im Forschungsprozess bekanntlich nicht geben kann, will auch ich mir nicht anmaßen, zu behaupten, ich sei bei meinen Betrachtungen objektiv. Was ich allerdings für mich in Anspruch nehmen möchte, ist Sachlichkeit in der Auseinandersetzung mit künstlerischen Gestaltungsformen, die unter anderem auf der Verwendung von NS-Bezügen beruhen. Darüber hinaus vertrete ich meine Beobachtungen nicht mit einem Absolutheitsanspruch, sondern versuche, die untersuchten Fallbeispiele offener zu lesen. Dabei ziehe ich diverse, zum Teil konkurrierende Lesarten der ästhetischen Produkte in Betracht.

1 Dass ich hier wie auch im Folgenden den Werk-Begriff in Anführungszeichen setze, beinhaltet keine Abwertung sondern ist der Tatsache geschuldet, dass die Bezeichnung in der deutschsprachigen Musikwissenschaft stark ideologisch aufgeladen und mit der so genannten Hochkultur assoziiert ist.

1.6 Aufbau der Studie

Das Buch gliedert sich in zwei große Abschnitte: Nach einem Grundlagenteil, in dem ich die relevanten Begriffe kläre sowie die verwendeten Theorien und Methoden darlege, folgt der Kern meiner Studie in Form der fünf Fallbeispiele Laibach, Death In June, Feindflug, Rammstein und Marduk. Jedes dieser Kapitel enthält sowohl einen Überblick zum jeweiligen Genre, in dem die Band angesiedelt ist, als auch zur betreffenden Band selbst. Darüber hinaus beinhalten die einzelnen Fallstudien einen Überblick zum jeweiligen Forschungsstand, wobei es mir unter anderem darum geht, aufzuzeigen, wie die wissenschaftlichen Zuschreibungen zur jeweiligen Band sind. Es folgt eine Darstellung des betreffenden Genres, da die künstlerische Verwendung von NS-Bezügen in der Regel nicht singulär ist, sondern sich häufig auf gewisse Traditionsströme eines Genres gründet; diese Traditionslinien in die Lesarten einzubeziehen, erscheint mir durchaus relevant. Danach werde ich anhand des Kriterienkatalogs zur Auswahl darlegen, wieso gerade die betreffende Band in meine Studie einbezogen wurde; hier werde ich erste Beispiele der jeweiligen Verwendung von NS-Bezügen benennen. Dort werde ich noch nicht weiter in die Tiefe gehen, allerdings bei der Entwicklung von Lesarten und der Einbeziehung des Gesamtkontexts mitunter darauf verweisen. Was dann folgt, sind einige Hintergründe zum betreffenden Fallbeispiel sowie die Analyse der Selbstinszenierung in Interviews. Bei Letzterem geht es mir insbesondere darum zu zeigen, welches Image die Band pflegt bzw. wie Musikmagazine beim Aufbau des Images behilflich sind und welche „verfestigte[n] Narrative“ (Sweers 2014, 107) es gibt, die wiederkehrend in Interviews aufkommen. Nach all diesen Vorüberlegungen, die ich bei der Entwicklung von Lesarten berücksichtigen möchte, folgt die tiefgehende Auseinandersetzung mit dem konkreten Beispielsong auf auditiver wie auch auf visueller Ebene. Letzteres geschieht unter Hinzuziehung von Tonträger-Artworks bzw. Videoclips. Unter Berücksichtigung der genannten Aspekte werde ich für jedes Fallbeispiel mehrere Lesarten entwickeln, ehe ich am Schluss der Kapitel aufzuzeigen versuche, ob und an welchen Stellen des jeweiligen Fallbeispiels Momente der Ironie gefunden werden können. Die Funktion dieses Abgleichs mit dem Ironie-Modell besteht weniger darin, eine systematische Darstellung des Ironischen zu liefern, als vielmehr solche Punkte innerhalb des Fallbeispiels aufzuzeigen, die ironisch gelesen werden können und dadurch die Entwicklung der unterschiedlichen und zum Teil konkurrierenden Lesarten begünstigen.

In einem abschließenden Fazit werde ich die Ergebnisse der Detailanalysen meiner Fallbeispiele zusammenführen und versuche dabei, mehreres zu bewerkstelligen: Erstens möchte ich von dem konkreten Beispielsong Rückschlüsse auf andere Arbeiten der betreffenden Band ziehen, und zweitens werde ich die einzelnen Fallbeispiele miteinander vergleichen, um sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede in der Verwendung von NS-Bezügen aufzuzeigen. Dabei versuche ich verschiedene Kategorien zu entwickeln, nach denen sich künstlerische Verwendungen

von NS-Bezügen sortieren und beschreiben lassen. Auf diese Weise hoffe ich eine Basis zu legen, um Arbeiten anderer Künstler*innen, die NS-Bezüge verwenden, ebenfalls angemessen beschreiben und einordnen zu können. Drittens versuche ich, vorsichtige Schlussfolgerungen zu anderen Künstler*innen der einzelnen Genres zu ziehen, die sich ähnlicher künstlerischer Gestaltungsformen bedienen.

Methode – Theorie – Haltung

2. Begriffsklärungen

2.1 Subkultur(en) – Jugendkultur(en) – Szene(n)

In der (sozial)wissenschaftlichen Forschung zum Thema musikzentrierter Vergemeinschaftungen wird meist mit den Begriffen „Jugendkultur(en)“, „Subkultur(en)“ oder „Szene(n)“ gearbeitet, die mitunter synonym verwendet werden. Wenngleich Winfried Pape (1998, 105 f.) bemängelte, dass „[a]lle drei Bezeichnungen [...] nicht frei von begrifflichen und und [sic] inhaltlichen Unschärfen“ seien, erscheint mir der Begriff der Szene für meine Studie geeigneter zu sein als andere Konzepte.

Das vornehmlich im angloamerikanischen Raum (insbesondere durch die Chicagoer Schule und das Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies) geprägte, aber ebenfalls auf die deutschsprachige Forschung ausstrahlende Subkultur-Konzept dominierte in den 1970er-Jahren die theoretische Auseinandersetzung mit (jugendlichen) Vergemeinschaftungen. Ein Kerngedanke dieses Konzeptes ist der subversive Widerstand gegen vorherrschende gesellschaftliche Verhältnisse durch Jugendliche (vgl. Clarke et al. 1979; Willis 1981). Dieser Widerstand führt dem Konzept folgend zu abweichendem Verhalten, was beispielsweise über den (Kleidungs-)Stil zum Ausdruck gebracht wird (vgl. Hebdige 1979/1988; Vollbrecht 1997, 22). Allerdings ist das Subkultur-Konzept aus mehreren Gründen für meine Studie wenig geeignet, da der Begriff eine schicht-, milieu- und klassenspezifisch geprägte Sichtweise von (jugendlichen) Vergemeinschaftungen voraussetzt (vgl. etwa Simon 1989). Dabei ist, wie Dieter Baacke (1987, 95) feststellte, der Subkultur-Begriff vor allem deshalb defizitär, weil er impliziert, „es handele sich um kulturelle Sphären, die unterhalb der akzeptierten elitären Kultur liegen – von teilweise zweifelhaftem Wert und jedenfalls einem irgendwie ‚unteren‘ Bereich zugehörig“. Entsprechend wurde der Subkultur-Begriff bereits seit den 1980er-Jahren allmählich durch das Konzept der Jugendkulturen verdrängt (Baacke/Ferchhoff 1995). Auch in der jüngeren Forschung wird der Subkultur-Begriff immer wieder kritisch hinterfragt und meist als überholt eingeordnet (vgl. Jacke 2010; Wuggenig 2010). Ungeachtet des von Diedrich Diederichsen (1992, 28) ausgerufenen „Abschied[s] von der Jugendkultur“ ist der Jugendkultur-Begriff im wissenschaftlichen Kontext zwar nach wie vor gebräuchlich (vgl. etwa Pfaff 2006; Farin 2006a; ders. 2006b; Ferchhoff 2011), taugt jedoch aufgrund der Diversität der Schwarzen Szene sowie der Tatsache, dass die Szenegänger*innen zum Großteil keine Jugendlichen (mehr) sind, für meine Studie ebenfalls nicht.

2.2 Szene-Begriff

Gegenwärtig findet in wissenschaftlichen Studien vielfach der Szene-Begriff Verwendung, der um die Jahrtausendwende von deutschen Sozialwissenschaftler*innen um Ronald Hitzler eingeführt wurde (Hitzler/Bucher 2000; Hitzler et al. 2001). Szenen werden als „[e]ine Form von lockerem Netzwerk [...], in dem sich unbestimmt viele beteiligte Personen und Personengruppen vergemeinschaften“² beschrieben (Hitzler/Niederbacher 2010, 15), deren gemeinsamer Bezugspunkt „ein zentrales ‚issue‘, ein ‚Thema‘ [ist], auf das hin die Aktivitäten der Szenegänger ausgerichtet sind“ (ebd., 16). Die Autoren begründen die Notwendigkeit eines neuen Konzeptes mit „hochgradig individualisiert[en]“ Lebensweisen „in modernen Gegenwartsgesellschaften“ (ebd., 11), die sie unter anderem auf die gewachsenen Möglichkeiten der digitalen Vernetzung zurückführen. Daraus schließen sie:

Subjektivierungs-, Pluralisierungs- und Globalisierungsprozesse lösen nicht nur die lebenspraktische Relevanz [...] der in der Moderne herkömmlicher Weise dominierenden Klassen- und Schichtstrukturen zunehmend ab. Sie verändern auch grundlegend die klassischen Gesellschaftsformen (das meint Gemeinschaften wie Familie, Nachbarschaft, Kirchengemeinde etc. [...]). (Hitzler/Niederbacher 2010, 11)

Der Szene-Begriff scheint mir aus mehreren Gründen für meine Studie der am besten geeignete zu sein. Zunächst ist er nicht an einen bestimmten Lebensabschnitt gebunden; wo andere Konzepte den Fokus auf Jugendliche und junge Erwachsene legen, grenzt der Szene-Begriff keine Altersgruppe aus (vgl. ebd. 2010, 196). Das heißt, dass dem Alter eine weitaus geringere Bedeutung beigemessen wird als in anderen Konzepten. Weiterhin scheint mir relevant zu sein, dass nach Hitzler und Niederbacher (2010, 16) Szenen nicht ortsgebunden sind, sondern vielmehr eine „globale Mikrokultur“ darstellen. Es spielt also keine Rolle, wenn Szenegänger*innen ausschließlich durch soziale Netzwerke miteinander in Kontakt stehen oder eventuell sogar keinerlei Kontakt haben. Darüber hinaus weisen Hitzler und Niederbacher (2010, 183) darauf hin, dass Szenen permanentem Wandel unterworfen sind, was sich anhand der Schwarzen Szene gut veranschaulichen lässt. Immerhin hat sich diese Szene über die Jahrzehnte durch die Einbeziehung neuer Musikrichtungen und Lebensstile stark verändert (vgl. dazu Balanck 2010, 361 f.). Zu guter Letzt wird beim Szene-Konzept die Möglichkeit in Betracht gezogen, dass sich eine Szene wiederum in diverse Sub-Szenen aufsplittet (vgl. Hitzler/Niederbacher 2010, 44, 45, 68, 122). Von daher passt der Begriff auf die Schwarze Szene, die sich durch eine Vielzahl unterschiedlicher, zum Teil unvereinbar scheinender, Strömungen auszeichnet, ausnehmend gut.

2 Hier wie im Folgenden habe ich zugunsten der Lesbarkeit auf den Zusatz „Hervorhebung(en) in Original“ verzichtet. Hervorhebungen sowie Rechtschreib- und Interpunktionsfehler in den Zitaten habe ich ebenso belassen wie Wörter in der alten Rechtschreibung. Vorgenommene Veränderungen an Zitaten sind durch eckige Klammern kenntlich gemacht.