

MARCO SWINIARTZKI

## Szene-Eliten

Selbststilisierung, soziale Praxis und postmoderne Ästhetisierung am Beispiel des norwegischen Black Metals

In der zeithistorischen Elitenforschung haben jugendkulturelle und musikalische Vergemeinschaftungen bisher keine Rolle gespielt. Während sich die meisten Untersuchungen auf die ›klassischen‹ Eliten in Politik, Verwaltung, Wirtschaft oder ›Hochkultur‹ konzentrieren, hat sich die Überlegung, dass der Begriff der Elite einen breiteren Zusammenhang mit der Pop-Geschichte und der Jugendkultur besitzen könnte, noch nicht durchgesetzt.<sup>1</sup> Dabei wird beispielsweise durch eben jene Geschichtsschreibung zum Pop darauf verwiesen, wie sich im Zuge der kommerziellen Entdeckung der Jugend und des langsamen Eindringens popkultureller Selbstverständlichkeiten in den breiteren gesellschaftlichen Rahmen seit den 1950er-Jahren auch neue einflussreiche Personengruppen bildeten, die für die ökonomische, mediale, modische und musikalische Durchsetzung dieses Wandels verantwortlich waren.<sup>2</sup> Zu denken wäre in diesem Zusammenhang unter anderem an Modeschöpfer, Artists-and-Repertoire-Agenten der Plattenlabel, Regisseure, Musiker, Radio-DJs sowie die Entwickler der modernen Werbewirtschaft. So weist beispielsweise Bodo Mrozek nach, dass sich Pop im »ungeraden Jahrzehnt« von 1956 bis 1966 an der Schnittstelle von Jugend, Kultur, Wirtschaft, Konsum und Protest in einer transnationalen Verflechtung von Akteuren und gegen den Widerstand einer anfänglich kriminalisierenden Elite in Politik und Verwaltung durchzusetzen begann.<sup>3</sup> Im Rahmen des sich dort bereits andeutenden Übergangs von Vergemeinschaftungen entlang sozialer Milieus hin zu postmodernen Lebensstilen seit den 1970er-Jahren, der als Weg in die »Erlebnisgesellschaft« auch und vor allem mit Ju-

- 
- 1 Zur Verwendung des Elite-Begriffs im Kontext des auch hier zentralen Umbruchs der 1970er- und 1980er-Jahre vgl. *Morten Reitmayer*, Comeback der Elite. Die Rückkehr eines politisch-gesellschaftlichen Ordnungsbegriffs, in: *AfS* 52, 2012, S. 429–454; Zum Stand der Pop-Geschichte vgl. *Bodo Mrozek/Alexa Geisthövel* (Hrsg.), Popgeschichte, Bd. 1: Konzepte und Methoden, sowie *dies./Jürgen Danyel* (Hrsg.), Popgeschichte, Bd. 2: Zeithistorische Fallstudien 1958–1988, Bielefeld 2014. Zum Plädoyer für eine Erweiterung des Begriffs und der Ressourcen von Eliten vgl. *Johan Heilbron/Felix Bühlmann/Johs Hjellbrekke* u. a., Introduction, in: *Olav Korsnes/Johan Heilbron/Mike Savage* u. a. (Hrsg.), *New Directions in Elite Studies*, London/New York 2019, S. 1–28, hier: S. 14.
  - 2 Vgl. *Klaus Nathaus*, Nationale Produktionssysteme im transatlantischen Kulturtransfer. Zur »Amerikanisierung« populärer Musik in Westdeutschland und Großbritannien im Vergleich, 1950–1980, in: GG, Sonderheft 24: Kulturen der Weltwirtschaft, hrsg. v. *Werner Abelshauser/David A. Gilgen/Andreas Leutzsch*, Göttingen 2012, S. 202–227; *Detlef Siegfried*, Time is on my side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre, Göttingen 2017 (zuerst 2006); *Klaus Nathaus*, Why ›Pop‹ Changed and How It Mattered (Part II). Historiographical Interpretations of Twentieth-Century Popular Culture in the West, in: *H-Soz-Kult*, 2.8.2018, URL: <<https://www.hsozkult.de/literaturereview/id/forschungsberichte-1685>> [11.8.2021].
  - 3 Vgl. *Bodo Mrozek*, *Jugend, Pop, Kultur. Eine transnationale Geschichte*, Berlin 2019.

gendkulturen identifiziert wurde<sup>4</sup>, dürfte sich der Einfluss solcher transnational vernetzten Akteure in einem Maße ausgeweitet haben, dass es berechtigt erscheint, hier von neuen Eliten zu sprechen, die sich nun nicht mehr über politischen oder intellektuellen Einfluss auf die Gesamtgesellschaft definierten, sondern spezifisch ästhetischer und in ihrem soziokulturellen Adressatenkreis exklusiverer Natur waren.

Im Folgenden soll deshalb versucht werden, die Verknüpfung eines analytischen Elite-Begriffs mit der Diskussion über postmoderne Vergemeinschaftung auf ihren historiografischen Mehrwert zu prüfen. Es wird davon ausgegangen, dass es durch die Entwicklung des Pop seit der Mitte der 1950er-Jahre sowie durch den Übergang von sozialen Milieus zu Lebensstilen seit den 1970er-Jahren zu einer Erweiterung von Eliten gekommen ist. Zieht man die Arbeitsdefinition von »Elite« der diesem Band zugrunde liegenden Tagung heran, in der »Eliten als Gruppen von meist der Oberschicht angehörenden Menschen zu verstehen [sind], die – auf unterschiedlichen Ebenen von Staat, Gesellschaft, Politik oder Kultur – Leitungsfunktionen übernehmen und bestimmend in Entscheidungsprozesse eingreifen«<sup>5</sup>, ergeben sich umgehend wichtige Ansatzpunkte für eine solche Überlegung: Die soziologische, kulturwissenschaftliche und geschichtswissenschaftliche Beschäftigung mit den einschneidenden Veränderungen der Formen von kultureller Vergemeinschaftung seit den 1970er-Jahren, die – trotz bisweilen großer Unterschiede in der Bezeichnung sowie Bewertung von Ausmaß und Folgen dieser Prozesse – quasi unisono auf den Bruchcharakter dieses Jahrzehnts verweist<sup>6</sup>, legt nahe, dass sich in dieser Phase auch die Art und Weise veränderte, Leitungsfunktionen zu übernehmen und in Entscheidungsprozesse einzugreifen. Die Vielzahl an Konzepten und Theorien, die sich für diesen Übergangszeitraum empfohlen haben – sei es die Tendenz vom Milieu zum Lebensstil<sup>7</sup>, die Entwicklung von der Jugendsubkultur zur Jugendkultur<sup>8</sup>, das Ende der Proletariat<sup>9</sup>, aus kultursoziologischer Sicht der Wandel zu einer neuen

4 Vgl. *Gerhard Schulze*, Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt am Main/New York 1992; *Wilfried Ferchhoff*, Jugendkulturen im 20. Jahrhundert. Von den sozialmilieuspezifischen Jugendsubkulturen zu den individualitätsbezogenen Jugendkulturen, Frankfurt am Main/Bern etc. 1990.

5 Eliten und Elitenkritik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert, in: H-Soz-Kult, 22.10.2020, URL: <<https://www.hsozkult.de/event/id/event-93938>> [15.7.2021].

6 Vgl. *Jürgen Raab/Hans-Georg Soeffner*, Lebensführung und Lebensstile. Individualisierung, Vergemeinschaftung und Vergesellschaftung im Prozess der Modernisierung, in: *Friedrich Jäger/Jörn Rüsen* (Hrsg.), Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd. 3: Themen und Tendenzen, Stuttgart 2011, S. 341–356; *Michael Vester/Peter von Oertzen/Heiko Geiling* u. a., Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel. Zwischen Integration und Ausgrenzung, Frankfurt am Main 2001; *Knud Andresen*, West- und ostdeutsche Jugendszenen in den 1980er-Jahren – ein Individualisierungsschub?, in: AfS 55, 2015, S. 445–475.

7 Vgl. *Thomas Großbölting*, Bundesdeutsche Jugendkulturen zwischen Milieu und Lebensstil. Forschungsstand und Forschungsperspektiven, in: Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegungen 31, 2004, S. 59–80.

8 Vgl. *Wilfried Ferchhoff*, Jugend und Jugendkulturen, in: *Thomas Rauschenbach/Stefan Borrmann* (Hrsg.), Herausforderungen des Jugendalters, Weinheim 2013, S. 44–68.

9 Vgl. *Josef Mooser*, Arbeiterleben in Deutschland 1900–1970. Klassenlagen, Kultur und Politik, Frankfurt am Main 1984.

Subjektkultur<sup>10</sup>, aus dem Blickwinkel der Historischen Zukunftsforschung der Bruch im Fortschrittsverständnis<sup>11</sup> oder eine regional sehr unterschiedlich verteilte Individualisierung<sup>12</sup> –, lassen demnach auch eine Entwicklung in der Genese, Legitimierung und Rekrutierung von kulturellen Eliten vermuten. Besonders seit den 1980er-Jahren, in denen sich die jugendkulturelle Vergemeinschaftung durch die Ausbildung zahlreicher parallel existierender, internationaler Szenen noch einmal stark dynamisierte und sich gleichzeitig von der Jugend abzukoppeln begann, stiegen im Mittelpunkt der jeweiligen Szenen einflussreiche Gruppen auf, die darüber entschieden, was die sonstigen, internationalen »Szene-Gänger« zu konsumieren, wie sie sich zu kleiden und zu verhalten hatten, und ganz besonders wie man sich gegenüber außerhalb der Szenen Stehenden abgrenzte.<sup>13</sup> Die spezifische »Leitungsfunktion« solcher Szene-Eliten lag also in der Bestimmung der Parameter der Distinktion und damit einhergehend im Entwurf eines imaginierten Bildes des gesellschaftlichen Mainstreams, der den »Szene-Gängern« Komplexitätsreduktion, Abgrenzung und Zugehörigkeit versprach. Indem sie einen Szene-internen Distinktions-Kompass vorgaben, trafen die Eliten in netzwerkartig organisierten »Szene-Kernen« daher nicht nur eine Entscheidung für ihren individuellen Lebensstil, sondern beeinflussten maßgeblich die Entscheidungen einer viel größeren Zahl von Rezipientinnen und Rezipienten, sich an einem spezifischen Konsummuster und Habitus zu orientieren. Vor dem Hintergrund einer wachsenden Bedeutung von Lebensstilen und der durch sie induzierten ästhetischen Gemeinschaftsbildung – einer Vergemeinschaftung durch Individualisierung<sup>14</sup> – seit den 1970er-Jahren waren Szene-Eliten zeitgeschichtlich daher auch von steigender Relevanz für die Gesellschaften »nach dem Boom«.<sup>15</sup>

In diesem Zusammenhang ist es das Ziel dieses Aufsatzes, am Beispiel des norwegischen Black Metals, einer sich um 1990 herauskristallisierenden Szene des extremen Metals, Szene-Eliten als dezidiert zeitgeschichtliche Form der Elitenbildung zu charakterisieren, die Strategien der Stilisierung als Elite zu analysieren und zu untersuchen, wie sich die selbst ernannte Elite im Kern dieser Szene rekrutierte, legitimierte, wie sie sozial interagierte und welche Bedeutung dabei der Elitenkritik zu-

10 Vgl. *Andreas Reckwitz*, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist 2012.

11 Vgl. etwa *Elke Seefried*, *Bruch im Fortschrittsverständnis? Zukunftsforschung zwischen Steuerungseuphorie und Wachstumskritik*, in: *Anselm Doering-Manteuffel/Lutz Raphael/Thomas Schlemmer* (Hrsg.), *Vorgeschichte der Gegenwart. Dimensionen des Strukturbruchs nach dem Boom*, Göttingen 2016, S. 429–449.

12 Vgl. *Frank Bösch*, *Grenzen der Individualisierung. Soziale Einpassungen und Pluralisierungen in den 1970/80er Jahren*, in: *Thomas Großbölting/Massimiliano Livi/Carlo Spagnolo* (Hrsg.), *Jenseits der Moderne? Die Siebziger Jahre als Gegenstand der deutschen und der italienischen Geschichtswissenschaft*, Berlin 2014, S. 123–140.

13 Zum Szene-Konzept, »Szene-Kern« und »Szene-Gängern« vgl. *Ronald Hitzler/Arne Niederbacher*, *Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute*, Wiesbaden 2010, S. 13–30.

14 Vgl. *Raab/Soeffner*, *Lebensführung und Lebensstile*, S. 352.

15 Szene-Eliten sollten daher klar zu den Gewinnern des Strukturbruchs gezählt werden. Vgl. *Christian Marx/Morten Reitmayer* (Hrsg.), *Gewinner und Verlierer nach dem Boom. Perspektiven auf die westeuropäische Zeitgeschichte*, Göttingen 2020; *Anselm Doering-Manteuffel/Lutz Raphael*, *Nach dem Boom. Neue Einsichten und Erklärungsversuche*, in: *Doering-Manteuffel/Raphael/Schlemmer*, *Vorgeschichte der Gegenwart*, S. 9–34.

kam. Die Verknüpfung des Elite-Begriffs mit der Führung soziokultureller Vergemeinschaftung in Szenen, die sich selbst als Underground betrachten, scheint auf den ersten Blick zu verwundern. Vor dem Hintergrund der Subkulturforschung, aber auch der in Deutschland verbreiteten Historiografie, in der für die soziale Kraft der Musik »Erzählmuster vorherrschen, die mit dem Fokus auf symbolischen Widerstand und Wertewandel Anschluss an eine vorrangig politikgeschichtlich interessierte ›Allgemeingeschichte‹ suchen«<sup>16</sup>, müssen »Elite« und Vergemeinschaftung durch Musik als geradezu konträr wirken. Doch vor allem seit den 1980er-Jahren ist verstärkt das Gegenteil der Fall: *Subkulturen*, hat es sie überhaupt jemals gegeben<sup>17</sup>, existieren nicht mehr und ihr sub- beziehungsweise gegenkultureller Anspruch ist seit diesem Jahrzehnt immer deutlicher mit einem bürgerlich-kapitalistischen Arbeits- und Vermarktungsideal verschmolzen, wodurch individuelle Distinktion von der Ausnahme zur gesellschaftlichen Regel umgedeutet wurde.<sup>18</sup> In Szenen organisierte ästhetische Lebensstile übernehmen seit dem wesentliche Funktionen und machen im Grunde alles zu »Pop«, was das Potenzial hat, gesellschaftlich breit rezipiert zu werden. Interpretiert man nun die führenden Personengruppen solcher Stile als Eliten, zeichnet diese vor allem eine spezifische Methodik der Stilisierung aus. Grundlegend für die hier vorgestellte Idee von Szene-Eliten ist daher eine bestimmte, in diesen vollzogene Form der postmodernen Ästhetisierung, die Andreas Reckwitz als Basis der Herausbildung des gesellschaftlichen »Kreativitätsdispositivs« erkennt: Es geht in postmodernen Szene-Eliten demnach um »eigendynamische Prozesse sinnlicher Wahrnehmung, die sich aus ihrer Einbettung in zweckrationales Handeln gelöst haben«<sup>19</sup>, also um Wahrnehmung um der Wahrnehmung willen, die eine emotionale Aufmerksamkeit des Publikums genauso verlangt wie eine kontinuierliche Neuerfindung des Produkts und des Selbst.<sup>20</sup> Der der »Subkultur« und Klassengesellschaft entwachsene Lebensstil wird hier zum Kunstwerk, in dem es nicht mehr darum geht, besser, sondern schlichtweg anders zu sein, und in dem Kreativität sowohl Wunsch als auch Zwang ist. Gestützt wird das Kreativitätsdispositiv von einem Star-System, das vor allem von der Self-Performance der Künstlerinnen und Künstler lebt, sowie von einer Aufmerksamkeitsökonomie des Neuen auf dem medialen Kampffeld.<sup>21</sup> Es antwortet als gesellschaftliche Ästhetisierungsweise seit den 1980er-Jahren vor allem auf den Affektmangel einer als kaum mobilisierungsfähig empfundenen »organisierten Moderne« – ein seitens der norwegischen Akteure häufig erhobener Vorwurf, der die massive ästhetische Mobilisierung des Black Metals und seine nationale wie internationale Aufmerksamkeitsgenerierung miterklären kann. Als Begründung für die Attraktivität dieses

16 Frédéric Döhl/Klaus Nathaus, Annäherungen an einen flüchtigen Gegenstand. Neue Literatur zur Geschichte der Musik aus Journalistik, Historiographie und Musikwissenschaft, in: Neue Politische Literatur 62, 2017, S. 473–497, hier: S. 495.

17 Zum Begriff und seiner Geschichte vgl. Bodo Mrozek, Subkultur und Cultural Studies. Ein kulturwissenschaftlicher Begriff in zeithistorischer Perspektive, in: *ders./Geisthövel*, Popgeschichte, S. 101–125.

18 Vgl. Andreas Reckwitz, Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2017 (zuerst 2012), S. 51–53.

19 Ebd., S. 23.

20 Vgl. ebd., S. 45–48.

21 Vgl. ebd., S. 239–268.

Lebensstils ist daher – wie hier durch den Fanzine-Herausgeber Jon »Metalion« Kristiansen aus Sarpsborg<sup>22</sup> – verstärkt auf ein empfundenes Defizit der norwegischen Gesellschaft verwiesen worden:

»I think the Norwegian mentality is too cold, unemotional, and unenthusiastic. And Norwegians are prone to envy of other people, since on a personal level, we are not allowed to be different. The small-town mentality is everywhere in this country.«<sup>23</sup>

## I. Norwegischer Black Metal und der Elite-Begriff

Seitens der Musikwissenschaft und der »Metal Studies«, eines sich seit etwa 2010 entfaltenden interdisziplinären Forschungsfelds<sup>24</sup>, lässt man Heavy Metal trotz des evolutionären Charakters seiner Entwicklung gemeinhin mit Black Sabbath und ihrem gleichnamigen Debütalbum im Jahre 1970 beginnen, auf das eine Entwicklung während der 1970er-Jahre folgte, die noch wesentlich vom Image des Sex, Drugs and Rock'n'Roll der Künstler und einer mehrheitlich proletarischen Hörerschaft geprägt war.<sup>25</sup> Zwischen 1978 und 1982 wurden dann sowohl die Stilistik als auch das Sozialsystem des Heavy Metals durch die »New Wave of British Heavy Metal« massiv verändert, indem sich nicht nur die Verbindungen zur »working class« lösten<sup>26</sup>, sondern auch musikalisch zwei Pfade entstanden, die die globale Metal-Kultur bis heute prägen: Einerseits etablierten sich massenkompatiblere Sounds an der Schnittstelle zum bald führenden Sender MTV (1981), den Major Labels und den Radiostationen, für die wohl am prägendsten Künstler wie Bon Jovi, Alice Cooper oder die »Glam-Metal«-Bands wie Poison oder Mötley Crüe wurden. In scharfer Abgrenzung dazu entwickelte sich seit den frühen 1980er-Jahren der Extreme Metal, der mehrheitlich nicht auf ein Massenpublikum hoffen konnte und dies aus Distinktionsgründen auch gar nicht intendierte.<sup>27</sup> Subgenres dieser zweiten Richtung sind unter anderem der Thrash Metal, der Bands wie Metallica oder Slayer hervorbrach-

22 Jon »Metalion« Kristiansen (\*1967) gehörte durch sein in 20 Ausgaben zwischen 1985 und 2010 erschienenes Zine »Slayer« zu den wichtigsten und am besten vernetzten Protagonisten der norwegischen Szene, war jedoch selbst kein Musiker. Zur jugendmedialen Form des Zines vgl. Stephen Duncombe, *Notes from the Underground. Zines and the Politics of Alternative Culture*, London 1997.

23 Jon Kristiansen, Vorwort zu *Slayer 13*, Januar 2000, in: *ders./Tara G. Warrior* (Hrsg.), *Metalion. The Slayer Mag Diaries*, New York 2011, S. 382.

24 Zur Entwicklung der Metal Studies vgl. Deena Weinstein, *Reflections on Metal Studies*, in: *Andy R. Brown/Karl Spracklen/Keith Kahn-Harris* u. a. (Hrsg.), *Global Metal Music and Culture. Current Directions in Metal Studies*, New York/London 2016, S. 22–31.

25 Aus musikwissenschaftlicher Sicht zentral: Robert Walser, *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middletown 1993; aus soziologischer Sicht in diesem Umfang für den Heavy Metal der 1970er-Jahre zentral, obgleich für die 1980er-Jahre weniger geeignet: Deena Weinstein, *Heavy Metal. The Music and Its Culture*, Cambridge 2000 (zuerst 1991).

26 Vgl. den kommenden Aufsatz des Autors zu den Working Men's Clubs und der »New Wave of British Heavy Metal« im Nordosten Englands (1978–1984), in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 19, 2022.

27 Vgl. Keith Kahn-Harris, *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*, Oxford/New York 2007.

te, und der Death Metal, deren Wurzeln jeweils um 1981/82 sowie 1984/85 an den beiden US-Küsten zu verorten sind. Kennzeichnend für den Extreme Metal war besonders die breite Anwendung des Do-it-yourself-Prinzips, das sowohl in der Produktion als auch in der Distribution und Vermarktung auf selbstfinanzierte und netzwerkartig kommunizierte Produkte setzte und damit eine Musik breit verfügbar machte, die bis auf wenige Ausnahmen über Major Labels weder zu produzieren noch zu vertreiben war.<sup>28</sup>

Das Sub-Genre des Black Metals entstand nominell ebenfalls in den frühen 1980er-Jahren durch Bands wie Hellhammer, Bathory oder Venom, die als »first wave of black metal« bezeichnet werden<sup>29</sup>, erlangte seine spätere Bedeutung und stilistische Charakteristik aber erst durch die Entwicklung der norwegischen Black-Metal-Szene nach 1990, die folglich als »zweite Welle des Black Metals« firmiert.<sup>30</sup> Obgleich sich die Akteure in Norwegen derselben produktionstechnischen und szenesozialen Prinzipien bedienten wie im Thrash Metal oder Death Metal zuvor – Black Metal also im Grunde lediglich eine evolutionäre Erweiterung des Bestehenden darstellte<sup>31</sup> –, liegt ihr für den Elitenzusammenhang entscheidendes Verhalten in einem diskursiven Bruch: Norwegische Black-Metal-Bands wollten sich nicht mehr als Transgression ihrer unmittelbaren musikalischen Vorgänger im Death Metal verstanden wissen, denen sie mehrheitlich eine kommerzielle Anpassung und den Verlust ursprünglicher Ideale vorwarfen, sondern *stilisierten* sich als bewussten Rückgriff auf die »erste Welle des Black Metals«. Dass diese Selbststilisierung aufgrund eines absichtlich anachronistischen Verständnisses<sup>32</sup> besonders hinsichtlich der Bedeutung der »satanistischen« Lyrics von Bands wie Venom eine »reaktionäre Wiederbelebung einer Vergangenheit [darstellte], die so nie existiert hat[te]«<sup>33</sup>, war dabei zweitrangig. Vor allem die Band Mayhem, die wegweisenden Einfluss auf die Entstehung der norwegischen Szene ausübte, beanspruchte die Verteidigung einer konstruierten Vergangenheit für sich und betrieb dadurch aktiv sti-

28 Zum Do-it-yourself-Prinzip vgl. *Andy Bennett/Paula Guerra*, Rethinking DIY Culture in a Post-industrial and Global Context, in: *dies.* (Hrsg.), *DIY Cultures and Underground Music Scenes*, Milton 2018, S. 7–18.

29 Vgl. *Sarah Chaker/Jakob Schermann/Nikolaus Urbanek*, Analyzing Black Metal. Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur, in: *dies.* (Hrsg.), *Analyzing Black Metal. Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur*, Bielefeld 2018, S. 7–20.

30 Vgl. *Karl Spracklen*, What Did the Norwegians ever Do for Us? Actor-Network Theory, the Second Wave of Black Metal, and the Imaginary Community of Heavy Metal, in: *Nelson Varas-Díaz/Niall W. R. Scott* (Hrsg.), *Heavy Metal Music and the Communal Experience*, London 2016, S. 151–167.

31 »[...] that the second wave of black metal was the product of the same kind of network of technologies, assumptions, epistemologies, hegemonies, and agents as any other form of heavy metal. The second wave was merely an extension of the communicative rationality already at work in extreme metal.« Ebd., S. 152.

32 Keith Kahn-Harris hat im Umgang mit der inhaltlichen Transgression des Extreme Metals drei Methoden der Reflexivität vorgeschlagen, von denen die reflexive Antireflexivität, das heißt, »es besser wissen, aber zu entscheiden, es nicht wissen zu wollen«, im norwegischen Black Metal verbreitet war. Vgl. *Kahn-Harris*, *Extreme Metal*, S. 142–145.

33 *Florian Walch*, »Was niemals war«. Das Selbstbewusstsein des Norwegischen Black Metal als Konstruktion einer Vergangenheit und Konstitution einer Klanglichkeit, in: *Chaker/Schermann/Urbanek*, *Analyzing Black Metal*, S. 109–128, hier: S. 126.



listische Geschichtspolitik, um sich in der Gegenwart effektiv zu distinguieren. Die Identifikation mit dem Elite-Begriff, die sich in der norwegischen Black-Metal-Szene in den frühen 1990er-Jahren durch viele Äußerungen der Musiker nachweisen lässt<sup>34</sup>, beruhte schließlich besonders auf diesem widersprüchlichen, aber geschickt inszenierten Bruch, für den Ian Reyes die Bezeichnung »black turn« vorgeschlagen hat.<sup>35</sup> Norwegischer Black Metal stellte demnach keine Nostalgie dar, sondern war eine gegen die Szene-Hegemonie des Death Metals gerichtete Bewegung, die die Gegenwart durch eine Wiederentdeckung angeblicher Werte der Vergangenheit rehabilitierte, weshalb der mit einem Fortschrittsverständnis imprägnierte Avantgarde-Begriff hier weniger treffend erscheint.<sup>36</sup> Seine Stoßrichtung war »anti-metal« und reaktionär, da offen abgelehnt wurde, was zu dieser Zeit »guten Metal« ausmachte, und die Musiker etwas zu erschaffen versuchten, das vorsätzlich anti-fortschrittlich und schwer zu mögen war.<sup>37</sup> Es ist wichtig zu betonen, dass die Akteure dabei aus der Not eine Tugend machten, da ihnen weder die technische Ausstattung noch die finanziellen Mittel zur Verfügung standen, um sich innerhalb der bestehenden Szene-internen Hegemonie durchzusetzen.<sup>38</sup>

In Hinblick auf die hier postulierte Verbindung des Elite-Begriffs mit der Durchsetzung des postmodernen Kreativitätsdispositivs kann daher festgehalten werden, dass die norwegische Black-Metal-Szene in der Form ihrer Selbststilisierung als Elite wie kaum eine andere Musikszene postmoderner Natur war: Während sich die Entwicklung des Metals vom Heavy Metal über den Thrash bis zum Death Metal bereits als langsame Abkehr von der Zweckrationalität der »organisierten Moderne« interpretieren lässt, der Szene-interne Wettbewerb aber dennoch an einer Logik der »Verbesserung« (das heißt aus Sicht der Szene-Gänger der Weiterreibung der Transgression) orientiert war<sup>39</sup>, markierten die norwegischen Musiker ihr stilistisches Terrain auf gänzlich neue Art und Weise<sup>40</sup> und schufen sich den sozialen Raum, in dem sie sich als Elite stilisieren konnten, auf innovative und öffentlichkeitswirksame Weise selbst.

Neben dieser Elitenstilisierung als kreativem Akt und der Tatsache, dass »Elite« im Black Metal einen Quellenbegriff darstellt, kann die kleine Gruppe norwegischer Akteure, die sich als Pioniere dieser »zweiten Welle« herauschälten, aber auch hinsichtlich der bereits angeführten Arbeitsdefinition als Elite bezeichnet werden.

34 Vgl. Kap. V. und VI.

35 Vgl. *Ian Reyes*, *Blacker than Death. Recollecting the »Black Turn« in Metal Aesthetics*, in: *Journal of Popular Music Studies* 25, 2013, S. 240–257.

36 Darüber hinaus trifft der Avantgarde-Begriff das Phänomen einer Führung ästhetischer Vergemeinschaftung in Szenen deshalb nicht, weil Szenen nach einer – durchaus als avantgardistisch zu beschreibenden – Phase in der Regel in konsolidierte Bahnen gelenkt werden, die die anfänglich hohe Kontingenz und Dynamik abbremsen. Vgl. dazu Kap. V. sowie *Jennifer Lena*, *Banding Together. How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton 2012.

37 Vgl. *Reyes*, *Blacker than Death*, S. 244–250.

38 Vgl. *Ross Hagen*, *Musical Style, Ideology, and Mythology in Norwegian Black Metal*, in: *Jeremy Wallach/Harris M. Berger/Paul D. Greene* (Hrsg.), *Metal Rules the Globe*, Durham 2011, S. 180–199, hier: S. 184–187.

39 »Metal history is most often summed up by metalheads as a progressive quest for ever-heavier music.« *Harris M. Berger*, *Metal, Rock, and Jazz. Perception and the Phenomenology of Musical Experience*, Hanover 1999, S. 58.

40 Vgl. *Reyes*, *Blacker than Death*, S. 242.

Zum einen ist dies auf deren Deutungshoheit über die stilistischen Elemente des Black Metals in einem von vornherein internationalen Netzwerk aus Musikern, Fans, Fanzine-Autoren und anderen zurückzuführen, die, selbst nachdem viele der Musiker ihren Stil weiterentwickelt haben, in der Bedeutung ihrer frühen Veröffentlichungen als Blaupause weiterhin existent ist.<sup>41</sup> Mitgliedern »der ersten Stunde« von Bands wie Darkthrone, Emperor, Mayhem oder Immortal wird auch aktuell Gehör geschenkt, wenn es um die Interpretation von Black Metal, um dessen Geschichte oder um die Kritik neuer Veröffentlichungen geht.<sup>42</sup> Ist diese Anerkennung als Szene-Elite heute durch Erfahrung und Tradition legitimiert, dienten diesem Zweck in den frühen 1990er-Jahren besonders eine soziale Praxis hoher Exklusivität und Mystifizierung sowie performativer Überhöhung, während kreative Veröffentlichungen das kommerziell-populärmusikalische Scharnier zwischen der Szene-Elite und den internationalen Szene-Gängern darstellten.

Zum anderen kann der kleine Kreis der Black-Metal-Szenepioniere als Elite interpretiert werden, weil er ein öffentlichkeitswirksames Symbol für eine besondere Radikalisierung populärmusikalischer Distinktion und Individualität verkörpert und in dieser Funktion eine hoch widersprüchliche Reputation erfahren hat.<sup>43</sup> Während sich Szenen und insbesondere Musikszene, deren Anspruch es ist, die Grenzen des Hör-, Sag- und Machbaren zu überschreiten, in der Regel durch soziale Alltagspraktiken in Form eines Gegengewichts absichern, um zu verhindern, dass das Überschreiten von Grenzen rechtliche Konsequenzen zur Folge hat, die die Szene als solche bedrohen würden<sup>44</sup>, führte die eskalative Dynamik der norwegischen

---

41 Obgleich sich Black Metal als Sub-Genre stark ausdifferenziert hat, verweisen Black-Metal-Bands musikalisch sowie durch die Einordnung ihrer Einflüsse weiterhin häufig auf die norwegischen Bands und deren Veröffentlichungen der frühen 1990er-Jahre, denen die Rolle klassischer Meilensteine der Szene zukommt.

42 Gylve »Fenriz« Nagell, Gründer von Darkthrone, schreibt beispielsweise regelmäßig für das deutsche Magazin »Deaf Forever«, ist Schöpfer der Radiosendung »Radio Fenriz«, einer der Hauptprotagonisten des Dokumentarfilms »Until the light takes us« (2008), der die Entwicklung der norwegischen Black-Metal-Szene zu Beginn der 1990er-Jahre behandelt, verfasst einen Weblog und ist neben seinen Bands Darkthrone und Isengard auch in der Lokalpolitik tätig gewesen.

43 Vgl. kürzlich *Ross Hagen*, »From the Dark Past«. *Historiographies of Violence in Norwegian Black Metal*, in: *Bart van der Steen/Thierry P. F. Verburgh* (Hrsg.), *Researching Subcultures, Myth and Memory*, Cham 2020, S. 151–170. Hagen beschreibt die Gewalt der Szene als Gründungserzählung, die bis heute einen »recursive feedback loop« provoziert, egal wie man zu den Taten stehe (S. 154). Eines der vielen Beispiele für diese Widersprüchlichkeit, die sich einzig aus dem radikal unpolitischen Verständnis der Black-Metal-Kultur ergibt, in dieser Form aber extremen politischen Positionen die Instrumentalisierung des Stils erst ermöglicht (vgl. etwa den NSBM »National Socialist Black Metal«), ist etwa die Band *Wolves in the Throne Room* aus Olympia, Washington, für deren Musiker es trotz ihrer ökologischen, anti-rassistischen und im Grunde »linkspolitischen« Meinung kein Problem darstellt, die Band *Burzum* des neuheidnisch-neonazistischen Netzwerkers Varg Vikernes als gern rezipiertes Vorbild zu nennen. Vgl. *Dayal Patterson*, *Black Metal. Evolution of the Cult. Die Mythen, die Musik und ihre Macher*, Wittlich 2017 (zuerst engl. 2013), S. 677.

44 Vgl. *Kahn-Harris*, *Extreme Metal*, S. 122–138. Gemeint sind besonders Szene-organisatorische Aktivitäten mit Planungsaufwand und vertraglichen Verpflichtungen.



Black-Metal-Szene bis 1993 zu ihrer Zerstörung,<sup>45</sup> 15 Mitglieder des Szene-Kerns wurden zu Haftstrafen wegen Mordes, Brandstiftung, Körperverletzung, Grabschändung oder anderen Verbrechen verurteilt, zwischen 15 und 20 norwegische Stabkirchen waren zerstört und mit Øystein Aarseth der Initiator der Szene sowie mit Magne Andreassen ein gänzlich Unbeteiligter ermordet worden.<sup>46</sup> Die auf den ersten Blick fraglos problematische Verbindung dieser Personengruppe mit dem Elite-Begriff ist nur vor dem Hintergrund der besonderen Radikalität populärmusikalischer Distinktion im Extreme Metal zu verstehen, eröffnet aber auch eine Chance hinsichtlich einer postmodernen Erweiterung des Elite-Begriffs. So stellen Szene-Eliten keine Leitungsfunktionen oder wichtige Entscheidungen für ganze Gesellschaften zur Verfügung, sondern sind von der Intention soziokultureller Abgrenzung motiviert. Sie müssen daher auch nicht notwendigerweise demokratische oder humanistische Werte vertreten. »Elite« stellt in diesem Zusammenhang ausschließlich einen analytischen Begriff ohne jegliche normative Färbung dar, weil der norwegische Szene-Kern ansonsten zweifelsohne als Anti-Werteelite einzustufen wäre. Szene-Eliten beziehen aus einer Lage, in der ihre Deutungshoheit einer überschaubaren Gruppe von Anhängern von enormer Bedeutung ist, sie aber gleichzeitig von einer überwältigenden gesellschaftlichen Mehrheit verachtet und angegriffen werden, erst ihre Legitimation. Während das Aufkommen von Elitenkritik durch politische oder wirtschaftliche Eliten also möglichst vermieden wird, ist Elitenkritik für Szene-Eliten von existenzieller Bedeutung, deren informelle Grenze in Szenen kontrovers diskutiert wird. Die Aspekte einer Selbststilisierung und einer möglichst breite Kritik hervorrufenden, aber Szene-intern legitimierenden sozialen und kulturellen Praxis könnten demnach postmoderne Erweiterungen des Elite-Begriffs für populärmusikalische Vergemeinschaftungen darstellen und werden daher im Folgenden am Beispiel der norwegischen Black-Metal-Szene analysiert.

## II. Selbststilisierung

Im Kern vollzog sich die Elitenbildung im norwegischen Black Metal um die Kreation eines spezifisch musikalisch-lebensstilistischen Produkts herum, das über innovative Kanäle vermarktet wurde und seine Anziehungskraft aus einer Mischung spezifischer Inhalte, Botschaften und sozialer Praxis bezog. In diesem Zusammenhang kann auf vier Aspekte verwiesen werden, die maßgeblich zur Elitenstilisierung beitrugen.

---

45 Obgleich viele der Bands weiterexistierten und daher dafür plädiert wurde, von einer annähernden Zerstörung zu sprechen, verschob sich das Zentrum der Black-Metal-Szene nach den Justizurteilen in andere Länder und aus der Sicht der norwegischen Akteure war die Faszination im Zuge der Begeisterung eines größeren Publikums ohnehin verschwunden. Vgl. Jon Kristiansen, in: *Patterson, Black Metal*, S. 473; Fenriz, in: *Paul Halmshaw, Peaceville Life*, London 2019, S. 159.

46 Vgl. *Michelle Phillipov, Extreme Music for Extreme People? Norwegian Black Metal and Transcendent Violence*, in: *Titus Hjelm/Keith Kahn-Harris* (Hrsg.), *Heavy Metal. Controversies and Countercultures*, Sheffield 2013, S. 152–165, hier: S. 153–157.

Erstens ist die Stilisierung zur Szene-Elite eng mit dem unangefochtenen Pioniercharakter der Band Mayhem und ihres visionären Mitgründers und Gitarristen Øystein Aarseth verbunden, der sich szenetypisch mit einem Pseudonym (»Euronymous«) versah.<sup>47</sup> Aarseth, der Mayhem 1984 gemeinsam mit Jørn Stubberud und Kjetil Manheim gründete, verkörperte in vielerlei Hinsicht das kreative Potenzial der norwegischen Metal-Musiker: Musikalisch etablierte er etwa zeitgleich mit Snorre Ruch (Stigma Diabolicum/Thorns) eine spezifische Form des Riffings, eines Gitarrensounds, der für die spätere norwegische Black-Metal-Szene wegweisend werden sollte.<sup>48</sup> Verglichen mit dem im extremen Metal vorherrschenden Death Metal präsentierte sich dieser Sound »ausgewaschen«, atmosphärisch, stärker von »full chords« als von »power chords« geprägt, wies oft keine klare Tonalität oder harmonische Richtung auf und wurde bisweilen von Keyboards und Synthesizern begleitet. In Zusammenspiel mit dem Schlagzeug, dessen Spiel von »blast beats« dominiert wurde, erzeugte die Musik ein Gefühl der »suspended time«<sup>49</sup> und stand damit in fundamentalem Gegensatz zur körperlich animierenden Musik im Death Metal. Norwegischer Black Metal, der sich prototypisch zum ersten Mal auf dem Album »A Blaze in the Northern Sky« von Darkthrone (Februar 1992) manifestierte, vollzog daher nicht nur diskursiv, sondern auch musikalisch einen deutlichen Bruch mit etablierten Sounds im extremen Metal der frühen 1990er-Jahre. Im Lichte des Kreativitätsdispositivs wird dabei ersichtlich, dass der kreative Akt nicht der bis dahin üblichen Entwicklungslogik in der Metal-Musik folgte. Black Metal nahm eine Umcodierung des Verständnisses von »heaviness« vor<sup>50</sup>, die von dem starken Impetus einer Abgrenzung von »angesagten« Sounds getrieben war, Metal-Fans aus den 1980er-Jahren zunächst vor ein sonisches Rätsel stellte und dadurch zunächst häufig den gewünschten Effekt einer starken Distinktion erreichte. Kontextualisiert man diesen Erfolg der norwegischen Akteure und verweist auf ihre langjährige, aber nicht sehr erfolgreiche Beteiligung an der internationalen Death-Metal-Szene, die von US-amerikanischen und schwedischen Produktionen dominiert war, offenbart sich im »black turn« das postmoderne Spannungsverhältnis, wie es Reckwitz beschreibt: Zur individuellen und von anderen auch so wahrgenommenen Kreativität waren die Akteure in ihrer Distinktionssuche schlicht verdammt. Der rasche und komplette Bruch mit dem Death Metal 1991/92, der auch sozialer Natur war<sup>51</sup>, sowie die weitere Entwicklung der norwegischen Szene unterstreichen daher die besondere Bedeutung dieser Ästhetisierungslogik für den Black Metal.

47 Kristiansen ordnete Aarseth 1995 wie folgt ein: »Die ganze norwegische Szene baut auf Euronymous und seinem Vermächtnis auf.« *Michael Moynihan/Didrik Söderlind*, Lords of Chaos. Satanischer Metal: Der blutige Aufstieg aus dem Untergrund, Zeltlingen-Richtig 2002 (zuerst engl. 1998), S. 56.

48 Vgl. *Hagen*, Musical Style, Ideology, and Mythology in Norwegian Black Metal, S. 184–187.

49 Ebd., S. 186.

50 Vgl. *Reyes*, Blacker than Death, S. 241 f.

51 Für Uffe Cederlund (Entombed), einen der schwedischen Freunde von Darkthrone, kam der »black turn« vollkommen unerwartet: »Ich hatte Gylve schon früh kennengelernt und hatte eine tolle Freundschaft mit ihm und Darkthrone. Sie wohnten sogar bei mir, als sie ihr erstes Album aufnahmen. Auf einmal wandten sich die ganzen Norweger von uns ab, und ich habe seither kaum mehr mit einem von ihnen gesprochen. Das alles ist einfach nur seltsam.« *Daniel Ekeröth*, Schwedischer Death Metal, Zeltlingen-Richtig 2009 (zuerst engl. 2007), S. 272 und 274.

Neben der musikalischen Dimension war die Selbststilisierung *zweitens* organisatorischer und räumlicher Natur. Aarseth baute in der zweiten Hälfte der 1980er-Jahre ein internationales Netzwerk aus Kontakten auf, das über die Kanäle des *tape tradings*, die bereits die Verbreitung des Thrash und Death Metals ermöglicht hatten, und damit über ein postbasiertes Informations- und Tauschnetzwerk organisiert waren.<sup>52</sup> Darüber hinaus unternahm er mit seinen Bandkollegen und Jon Kristiansen zwischen 1985 und 1987 mehrere Auslandsreisen, unter anderem ins Ruhrgebiet, nach London, Frankreich und später auch nach Osteuropa, auf denen er sich weiter vernetzte.<sup>53</sup> Er wirkte in seiner vermittelnden Rolle sowohl als Ansprechpartner für norwegische Musiker und Fans in anderen Regionen des Landes als auch als Kommunikator zwischen einer nach 1990 entstehenden norwegischen Szene und regionalen Szene-Strukturen im Ausland.<sup>54</sup> Des Weiteren versuchte er sein Plattenlabel »Deathlike Silence Productions« zu etablieren und stellte mit dem Plattenladen »Helvete« 1991/92 eine zentrale Anlaufstelle in Oslo zur Verfügung, die sich zu einem frequentierten Zentrum für die entstehende Black-Metal-Szene entwickelte.<sup>55</sup> Diese Scharnierposition gab ihm die Gelegenheit, die internationalen, nicht breit verfügbaren Do-it-yourself-Produktionen des extremen Metals kennenzulernen und selbst eine distinkte Nische zu entwickeln. Seine Rolle ermöglichte es ihm aber auch, die Aktivitäten heimischer Gleichgesinnter zu eruieren und diese im Sinne seiner »Vision« zu beeinflussen:

»Euronymous did not just promote the bands on his record label, Deathlike Silence Productions; he had a much broader vision. Under his influence, everyone's bands started playing black metal. He talked about how the image should go hand in hand with the music, and how bands should believe in what they sing, that musicians can't just dress up and sing words without meaning. People listened to him. Maybe it's true that everyone needs someone to look up to, and he had a pretty big name in the scene by that point. It wasn't like trend hopping, either.«<sup>56</sup>

Besonders weil er nachweislich nie über die nötigen finanziellen Mittel verfügte, um ein Label zu führen<sup>57</sup>, repräsentierte er durch seinen vielfältigen Einfluss wie kaum ein anderer das authentische Do-it-yourself-Prinzip, was ihm in seiner Selbststilisierung als unkommerzieller Widerstandskämpfer enorm zugutekam und dabei half, eine zunächst stilistische und im Rahmen des Helvete-Ladens dann auch per-

52 Zum *tape trading* vgl. Jason Netherton, *Extremity Reframed. Exhuming Death Metal's Analog Origins*, in: Toni-Matti Karjalainen/Kimi Kärki (Hrsg.), *Modern Heavy Metal. Markets, Practices and Cultures*, Aalto 2015, S. 309–318. Zur Vorbildfunktion Aarseths äußerte sich Fenriz: »Everyone was just pen pals, more or less. I think Mayhem showed a lot of us that we had to fend for ourselves, DIY-style.« Jon Wiederhorn/Katherine Turman, *Louder than Hell. The Definitive Oral History of Metal*, New York 2013, S. 521.

53 Vgl. Jørn Stubberud, *The Death Archives. Mayhem 1984–94*, London 2018, S. 36, 54–57 und 191 f.

54 Aus einem dieser Kontakte in die ehemalige DDR entstand *Abo Alsleben*, *Mayhem live in Leipzig*. Wie ich den Black Metal nach Ostdeutschland brachte, Leipzig 2020.

55 Vgl. Moynihan/Söderlind, *Lords of Chaos*, S. 56 f., 83, 85, 87, 90 und 92 f.

56 Jon Kristiansen, Vorwort zu *Slayer 9* September 1992, in: *ders./Warrior* (Hrsg.), *Slayer Mag Diaries*, S. 220.

57 Vgl. Moynihan/Söderlind, *Lords of Chaos*, S. 84; Kristiansen, Vorwort zu *Slayer 9*, S. 219.

sönliche Anziehungskraft auf einen wachsenden Kreis jugendlicher Metal-Fans auszuüben<sup>58</sup> – ein Kreis, dessen soziale Praxis seiner Vorstellung größtmöglicher Distinktion entsprechen sollte und in dem die Grundlage für die Identifikation mit einer Elitenvorstellung gelegt wurde.

*Drittens* beruhte das elitäre Selbstverständnis auf einer Reihe von körperlichen Praktiken, die durch ihr transgressives Potenzial einerseits ein hohes Maß an Authentizität versprachen und andererseits massiv zur Mystifizierung des norwegischen Black Metals beitrugen. Sie machten den Zwang zur Self-Performance wie in keiner anderen Musikkultur zuvor deutlich – der Anspruch als Szene-Elite rekurrierte daher auch besonders auf der korrekten und ernsthaften Verwendung körperlicher Inszenierung. Dazu gehörte zum Beispiel das Corpsepaint, das von Mayhems schwedischem Sänger »Dead« (Per Yngve Ohlin) vor seinem Selbstmord 1991 in den norwegischen Black Metal eingeführt wurde und mit einer schwarz-weißen Gesichtsbemalung einherging, die auf die Bestreung der Gesichter vor Pest-Opfern mit desinfizierender Kreide zurückverwies.<sup>59</sup> Weitere Praktiken umfassten die Verwendung von Pseudonymen aus der Welt des Metals, Horrors oder der Mythologie, sowie das Ritzen auf der Bühne, das zwar bereits von anderen Metal-Musikern zuvor praktiziert worden war, doch besonders durch Per Ohlin einen lebensbedrohlichen Charakter annahm.<sup>60</sup> Die körperliche Selbstinszenierung zielte vor allem auf die persönliche Überhöhung ab, getrieben von dem Wunsch, die vollkommene Hingabe zur Musik als etwas von normalen Belangen des Lebens Entrücktes zu präsentieren, sich grenzenüberschreitend vom bürgerlichen Individuum zu lösen<sup>61</sup> und sich selbst gegenüber einem Großteil der Zuschauer abzugrenzen. Luden Metal-Konzerte die Fans bis dahin üblicherweise zu einem gemeinsamen Erlebnis ein und symbolisierten die Auflösung der Grenze zwischen Band und Fans, verfolgten Bands wie Mayhem einen radikal entgegengesetzten Kurs und bezogen ihr elitäres Selbstverständnis aus der Probe, wer es bei einem Konzert überhaupt so lange aushielt:

»We had some impaled pig heads and I cut my arms with a weird knife and a crushed coke bottle. We meant to have a chainsaw, but the guy who owned it, had left when we came to get it. That wasn't brutal enough! Most of the people in there were wimps and I don't want them to watch our gigs! Before we began to play there was a crowd of about 300 in there, but in the second song ›Necro Lust‹ we began to throw around those pig heads. Only 50 were left, I liked that! The non evil wimps shall not listen to our music.«<sup>62</sup>

Im ästhetischen Verständnis von Musikern wie Aarseth und Ohlin versprach ein ausschließlich der musikalischen Passion gewidmetes Leben die höchstmögliche Authentizität, weshalb sie nach eigenen Angaben beinahe das gesamte Einkommen,

58 Vgl. Grutle Kjellson (Enslaved), in: *Wiederhorn/Turman*, Louder than Hell, S. 533.

59 Vgl. *Patterson*, Black Metal, S. 190.

60 Vgl. *Jon Kristiansen*, Vorwort zu Slayer 8 Spring 1991, in: *ders./Warrior*, Slayer Mag Diaries, S. 186; *Kahn-Harris*, Extreme Metal, S. 43.

61 Vgl. *Woodrow Steinken*, Norwegian Black Metal, Transgression and Sonic Abjection, in: *Metal Music Studies* 5, 2019, S. 21–33, hier: S. 21.

62 Per Ohlin, in: *Jon Kristiansen*, Slayer Mag 10 Spring 1995, in: *ders./Warrior*, Slayer Mag Diaries, S. 290.

das – bis auf die Ausnahme von Stubberuds unkontinuierlichem Einkommen – durch Arbeitslosengeld und die Eltern erzielt wurde<sup>63</sup>, zur Durchführung des kostenintensiven *tape tradings* nutzten und ihr abgemagertes Erscheinungsbild im Sinne eines Narrativs der Authentizität instrumentalisierten.<sup>64</sup> Entscheidend für die Bewertung solcher Aussagen ist die Tatsache, dass weder die Elternhäuser der Bandmitglieder noch das norwegische Sozialsystem oder der nationale Arbeitsmarkt eine solche Lebensweise nötig gemacht hätten. Es handelte sich vielmehr um ein Leben »nach Wunsch« und selbstgewähltes Leid, das mit der Negierung einer individuellen Pflicht zur Erwerbsarbeit eine tragende Säule der bürgerlichen Moderne ablehnte und Arbeit durch Elemente der Nicht-Arbeit beziehungsweise Freizeit kreativ umcodierte.<sup>65</sup>

*Viertens* verband sich mit der Selbststilisierung als Elite eine Vielzahl inhaltlicher Radikalisierungen, die von der Intention einer größtmöglichen Konfrontation mit der norwegischen Gesellschaft motiviert waren und deren ostentative Hervorkehrung eine Reihe wichtiger Funktionen für die Szene und einen elitären Anspruch erfüllten. Obgleich dies nicht alle Bands in gleichem Maße betraf, bildete eine Vorstellung des Satanismus und des Teufels als zerstörerischen Antipoden die Grundlage des inhaltlichen Verständnisses von Black Metal und wurde von Aarseth wiederholt als das Hauptcharakteristikum des Stils postuliert.<sup>66</sup> Wie Anna-Katharina Höpflinger überzeugend gezeigt hat, diente die Rezeption religiöser Codes dabei der normativ-weltanschaulichen Abgrenzung, der Herstellung soziokultureller Zugehörigkeit, einem ästhetischen Drang und hatte dadurch »Anteil an der Formung und Vermittlung einer Ingroup.«<sup>67</sup>

Die Verknüpfung von Black Metal mit einer spezifischen Form satanistischen Gedankenguts gehörte nach 1990 zu den öffentlichkeitswirksamsten Methoden der Selbststilisierung und erfuhr besonders nach dem Beginn der Kirchenbrandstiftungen 1992 die vom Initiator Christian »Varg« Vikernes erwünschte dramatisierende Behandlung in den nationalen Medien und internationalen Metal-Magazinen.<sup>68</sup> Der Satanismus des Black Metals gehörte jedoch zu einer ganzen Reihe von Instrumenten, mit deren Hilfe die norwegischen Musiker ihr zunächst nur musikalisch dis-

63 Vgl. *Stubberud*, *Death Archives*, S. 64, 95, 117, 156 f. und 240. »Oystein and I were so focused on the band that we couldn't do military service or have jobs or anything. We had no time. We lived in the rehearsal space the first years.« Ebd., S. 112.

64 Vgl. *Jon Kristiansen*, *Slayer Mag* 8 Spring 1991, in: *ders./Warrior*, *Slayer Mag Diaries*, S. 209.

65 Vgl. Anm. 63 und 83. Das »unternehmerische Selbst«, wie es Ulrich Bröckling vorgeschlagen hat, weist durch den Wettbewerbsgedanken und kontinuierlichen Komparativ innovativer Beschleunigung eine große Schnittmenge mit der Theorie des Kreativitätsdispositivs auf und lässt sich im Laufe der 1980er-Jahre bei immer mehr Musikern im Extreme Metal nachweisen. Vgl. *Ulrich Bröckling*, *Vermarktlischung, Entgrenzung, Subjektivierung*, in: *Willibald Steinmetz/Jörn Leonhard* (Hrsg.), *Semantiken von Arbeit. Diachrone und vergleichende Perspektiven*, Köln/Weimar etc. 2016, S. 371–390, hier: S. 380–383.

66 Vgl. *Patterson*, *Black Metal*, S. 199; zum Satanismus des norwegischen Black Metals vgl. *Manuel Trummer*, *Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik*, Münster 2011, S. 255–270.

67 Vgl. *Anna-Katherina Höpflinger*, *Ästhetisch, identifikatorisch, normativ. Die Funktion der Rezeption religiöser Codes im Norwegischen Black Metal*, in: *Chaker/Schermann/Urbanek*, *Analyzing Black Metal*, S. 63–86.

68 Vgl. *Bergens Tidende*, 20.1.1993; *Kerrang!*, 27.3.1993, Nr. 436.

tinktes Produkt inhaltlich und ideologisch zu authentifizieren versuchten: Gestützt auf eine anachronistische Verklärung der nationalromantischen Bewegung des 19. Jahrhunderts nationalisierten sich die Musik, die Songtexte und der öffentliche Auftritt vieler der Bands rasch, wofür norwegische Texte, die Nutzung von Folklore, die Hinwendung zum Werk des norwegischen Malers Theodor Kittelsen, die Anlehnung an das Wikingererbe sowie der Bezug zur Natur des Nordens, vor allem in Form des Waldes und der Kälte, instrumentalisiert wurden.<sup>69</sup> In der Folge wandten sich Teile des Szene-Kerns schließlich rassistischen Überzeugungen zu und verbreiteten in Interviews, Songtexten oder auf Plattencovern auch antisemitische, homophobe und diktaturverherrlichende Aussagen.<sup>70</sup>

Besonders vor dem Hintergrund der öffentlich diskutierten Gewalt in Zusammenhang mit der Szene wurde durch kirchliche und staatliche Funktionsträger sowie durch Wissenschaftler nach tieferliegenden Ursachen für die transgressiven Inhalte und Handlungen innerhalb der Black-Metal-Szene gesucht, wobei man sich jedoch allzu sehr auf strukturell-verallgemeinerbare Faktoren in der norwegischen Gesellschaft konzentrierte und die Szene-interne soziale Praxis, die auf einem Überbietungswettstreit der Selbststilisierung beruhte, weitestgehend außer Acht ließ.<sup>71</sup> Hinsichtlich der hier verfolgten Entwicklung kann resümiert werden, dass sich Kritik an den Praktiken und der Stilisierung des Black Metals in den 1990er-Jahren besonders durch typische Träger einer »organisierten Moderne« artikulierten, die entsprechend wenig bis kein Verständnis für den Umbruch zu einer postmodernen Ästhetisierungsmethode aufbrachten. Folglich wurde nicht verstanden, dass die Kreation einer Ästhetik und der aus ihr entstehende Lebensstil einer jugendkulturellen Distinktionslogik und damit klaren sozialen Intention folgte, die strukturelle Verhältnisse der Gesellschaft baukastenartig und beliebig aufgriff, solange dies der Intention zugutekam. Um überzeugte Nationalisten, Satanisten, Rassisten, Odinisten und andere Extremisten handelte es sich bei der Szene-Elite zum überwiegenden Teil nicht.<sup>72</sup>

69 Vgl. *Baptiste Pilo*, True Norwegian Black Metal. Nationalism and Authenticity in the Norwegian Black Metal of the '90s, in: *Toni-Matti Karjalainen* (Hrsg.), *Sounds of Origin in Heavy Metal Music*, Newcastle upon Tyne 2018, S. 41–69.

70 Es handelte sich dabei jedoch ebenso wie beim Satanismus der Szene, der nicht über antichristliche Symbolik hinausging, um Teile einer Konstruktion einer Identität, Ästhetik und Ideologie, die der Musik zur Seite gestellt wurden und die man in die ganze Welt »verkaufte«. Vgl. *Karl Spracklen*, True Norwegian Black Metal. The Globalized, Mythological Reconstruction of the Second Wave of Black Metal in 1990s Oslo, in: *Brett Lashua/Karl Spracklen/Stephen Wagg* (Hrsg.), *Sounds and the City. Popular Music, Place and Globalization*, Basingstoke 2014, S. 183–195, hier: S. 193.

71 Eine Zusammenfassung der angeführten strukturellen »Ursachen« bei *Hagen*, *Musical Style, Ideology, and Mythology in Norwegian Black Metal*, S. 196 ff.

72 Dafür sprechen etwa die zahlreichen ideologischen Kehrtwenden von Akteuren wie Vikernes oder Aarseth sowie etwa die Reaktion der Band Darkthrone auf das Backcover ihres Albums »Transsilvanian Hunger« (1994), das den Schriftzug »Norsk Arisk Black Metal« trug und nach scharfer Kritik einen prompten Rückzug auslöste.



### III. Rekrutierung

Als Nukleus der späteren Szene bildete sich um 1985 ein soziales Netzwerk, das sich geografisch auf die Region südöstlich von Oslo beschränkte (Sarpsborg, Fredrikstad, Ski) und neben den Mitgliedern von Mayhem unter anderen auch Jon Kristiansen sowie die Mitglieder der Bands Cadaver, Equinox, Artch und Darkthrone umfasste.<sup>73</sup> Innerhalb dieser Gruppe, die sich in den folgenden Jahren personell veränderte und anwuchs, aber stets auf die Mayhem-Mitglieder und Kristiansen fokussiert blieb, entwickelte sich in kritischer Beobachtung der internationalen Metal-Produktionen bis 1991 die Idee, sich über die oben genannten vier Methoden stilistisch erfolgreich abgrenzen zu können. Besonders in der Phase zwischen dem Einstieg Ohlins als Sänger bei Mayhem (1988) und dessen Suizid (1991) verdichtete sich ein solches Verständnis regionaler Eigenständigkeit und Distinktion, auf dem das elitäre Selbstverständnis aufbaute.

Sozial ist innerhalb des entstehenden Kerns der späteren Black-Metal-Szene eine Fokussierung auf bürgerliche Verhältnisse zu erkennen. In Anbetracht der Ablehnung von Erwerbsarbeit durch einige Akteure, aber auch der investierten Zeit, ist es wenig verwunderlich, dass die finanzielle Rückendeckung durch die Familie einen wichtigen Grund dafür darstellte, den gewählten Lebensstil führen zu können.<sup>74</sup> Für jene, die wie Stubberud oder Kristiansen dennoch arbeiten mussten, stellte dies ein »notwendiges Übel« und eine geisttötende Zeitverschwendung dar.<sup>75</sup> Aufgrund dieser Beobachtung hat Manuel Trummer die finanziellen Freiräume einer »gutbürgerlichen Herkunft« neben den Englischkenntnissen und dem Charisma Aarseths zu einer der wichtigsten Grundlagen für das Entstehen der norwegischen Black-Metal-Szene erhoben.<sup>76</sup>

Die Rekrutierung interessierter Jugendlicher für diesen Kreis vollzog sich über postalische und telefonische Kontakte sowie über Bekanntschaften, die sich bei den wenigen regionalen Metal-Konzerten ergaben. Der Radius des lokal begrenzten Netzwerks weitete sich auf diese Weise auf andere norwegische Landesteile aus: Bård »Faust« Eithun, der aus Kvikne in Zentral-Norwegen stammt, zog mit 16 Jahren nach Lillehammer und kam 1987 durch sein Fanzine »Orcustus« mit Aarseth in Kontakt. Beide trafen sich 1989 im Rahmen eines Anthrax-Konzerts in Oslo zum ersten Mal persönlich.<sup>77</sup> Christian »Varg« Vikernes aus Bergen traf Eithun bei einem Konzert von Morbid Angel und machte Aarseth 1991 im »Helvete« auf sein Soloprojekt Burzum aufmerksam.<sup>78</sup> Andere Kontakte wurden zum Beispiel mit den Musi-

73 Vgl. Interview mit Lars Sorbekk, in: *Alan Moses/Brian Pattison*, *Glorious Times. A Pictorial of the Death Metal Scene 1984–1991*, Athen 2019, S. 153; *Jon Kristiansen*, Vorwort zu *Slayer 3/4 February 1986*, in: *ders./Warrior*, *Slayer Mag Diaries*, S. 56.

74 Bis 1988 wohnten die Mitglieder von Mayhem und auch Kristiansen bei ihren Eltern und mieteten sich kurz nach dem Eintreffen von Ohlin ein leer stehendes Haus in Krakstad bei Ski. Vgl. *Patterson*, *Black Metal*, S. 187.

75 Vgl. *Jon Kristiansen*, Vorwort zu *Slayer 5 Summer 1987*, in: *ders./Warrior*, *Slayer Mag Diaries*, S. 72.

76 Vgl. *Trummer*, *Sympathy for the Devil?*, S. 251.

77 Vgl. *Moynihán/Søderlind*, *Lords of Chaos*, S. 73 und 129.

78 Vgl. ebd., S. 86.

kern von Darkthrone aus Kolbotn, Immortal und Enslaved aus Bergen oder Emperor aus Telemark geknüpft.<sup>79</sup>

Interpretiert man diesen Personenkreis aufgrund seiner aggressiven Selbststilisierung vor dem Hintergrund des »black turn« ab 1991, aber auch aufgrund seiner später tatsächlichen szenischen Lenkungsfunktion und Deutungshoheit als Szene-Elite, wird deutlich, dass diese keinerlei Verbindungen zur gesellschaftlichen Oberschicht besaß und sich stattdessen aus einer Mischung sozioökonomischer Herkünfte der Mittelschicht rekrutierte.<sup>80</sup> Es ist in diesem Zusammenhang jedoch entscheidend, dass Herkunft für die soziale Praxis der Szene keine Rolle spielte. Anders als in der Heavy-Metal-Kultur der 1970er-Jahre und mit Abstrichen auch noch im Thrash Metal, wo sich Anzeichen für eine Verknüpfung von sozioökonomischem Hintergrund und »subkulturellem Kapital«<sup>81</sup> ausmachen lassen, spielte die Herkunft als Labelling-Instrument im Laufe des extremen Metals der 1980er-Jahre eine schwindende Rolle und verlor im Black Metal gänzlich an Einfluss. Den individuellen Willen vorausgesetzt, sich dem Lebensstil des Black Metals zu verschreiben, handelte es sich – zumindest hinsichtlich der Rekrutierung – um eine egalitäre Szene und auch Szene-Elite, in der individuelle Leidenschaft und kreative Stilisierung den Einstieg ermöglichten.

#### IV. Legitimationsstrategien

Bis 1992 hatten sich die Musiker der wichtigsten norwegischen Extreme-Metal-Bands zu einer Szene vergemeinschaftet, Aarseths Einfluss hatte sie davon überzeugt, sich dem Black Metal zuzuwenden, und das geografisch verstreute Netzwerk erhielt mit dem »Helvete« ein integrierendes Zentrum. Die im »black turn« manifest gewordene Selbststilisierung und erste Veröffentlichungen des kreierte Stils forcierten vor allem bei Aarseth und bei Vikernes den Drang, dem neuen Selbstverständnis gerecht zu werden und die Elitenstilisierung aggressiv weiterzutreiben. Als Medium nutzten sie dazu besonders Fanzine-Interviews und die soziale Praxis im »Helvete«. Vikernes erklärte sich im Frühjahr 1993 aber auch in einem Interview mit einem Journalisten von »Bergens Tidende« im Zusammenhang mit den Brandanschlägen seit dem Sommer 1992 und radikalisierte seine Aussagen gemeinsam mit Aarseth in einem Interview mit dem führenden britischen Metal-Magazin »Kerrang!« noch weiter.<sup>82</sup> Als Legitimationsstrategien dienten ihnen dabei der Verweis auf die eigene und nur auf diese Weise korrekte Lesart des Black Metals, be-

79 Vgl. *Patterson*, *Black Metal*, S. 258 f. und 285 f.

80 Die Wertung Reto Wehrli, die Szene sei ein »Sammelbecken für sozial randständige Figuren bis hin zu pathologisch gestörten Persönlichkeiten« gewesen, verkennt nicht nur die sozioökonomische Herkunft der Akteure, sondern auch die Widersprüchlichkeit postmoderner Ästhetisierung. *Reto Wehrli*, *Verteufelter Heavy Metal. Forderungen nach Musikzensur zwischen christlichem Fundamentalismus und staatlichem Jugendschutz*, Münster 2001, S. 211.

81 Vgl. *Sarah Thornton*, *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Hoboken 2013; zur Bedeutung des Klassenbezugs im Metal vgl. *Andy R. Brown*, *Un(su)Stained Class? Figuring Out the Identity Politics of Heavy Metal's Class Demographics*, in: *ders./Spracklen/Kahn-Harris u. a.*, *Global Metal Music and Culture*, S. 190–206.

82 Vgl. Anm. 68.

sonders durch den Verweis auf dessen satanistische Grundlage. Hinzu kam die Betonung der unbedingten Exklusivität einer als »schwarzer Zirkel« überhöhten Gemeinschaft sowie der Hinweis auf die absolute Ernsthaftigkeit der inhaltlichen Positionen, denen man auch mit Taten Ausdruck verleihen werde. Das elitäre Selbstverständnis speiste sich aus der Vorstellung, die Zusammenhänge nicht nur in der Metal-Szene und im Musikgeschäft, sondern auch in Politik und Arbeitswelt besser zu verstehen als jene, die man als Gefangene eines Systems betrachtete. Entsprechend formulierte Harald »Demonaz« Nævdal, Gitarrist bei Immortal:

»We are elite along with few others and that's why we want to develop and make a chasm between us and the rest. [...] We are on the throne to spit on those who worked against us in the past. [...] I won't starve or have a normal job, when people can be exposed.«<sup>83</sup>

Im Versuch einer möglichst holistischen Abgrenzung geriet die musikalische Dimension zunehmend zur Nebensache und Black Metal zum Entwurf einer umfassenden Lebensphilosophie. Ian Christie bezeichnete die Akteure vor diesem Hintergrund zutreffend als »elites of rarefied sensibility«.<sup>84</sup> Über die genannten Methoden versuchten die Musiker, sich so weit von den Gepflogenheiten der Mehrheitsgesellschaft zu entfernen, bis es unmöglich erschien, dass sich – wie sie dies im Thrash und Death Metal beobachtet hatten – breitere Gruppen für den Black Metal begeistern könnten. Als diskursiver und imaginiertes »Feind« dieser Stilisierung diente der »Trend« und damit die Vorstellung, den selbst erschaffenen »Underground« mit seinem Distinktionspotenzial nicht einer kommerziellen Verwässerung opfern zu dürfen. Im Sinne der bereits skizzierten thematischen Baukasten-Identität kombinierten die Akteure musikalische Stilistik mit ideologischen und ahistorischen Versatzstücken, um ihren elitären Alleinvertretungsanspruch aggressiv zu verteidigen:

»We truly have the best scene [...] yes, especially the bands into the ›black circle‹. We have a war against the trend people [...]. And of course we are ready to fight. We are vikings, but remember vikings wer [sic!] not nice men. They butchered people daily ... So will we do.«<sup>85</sup>

Der Versuch, individuelles Selbstwertgefühl durch die Errichtung einer möglichst exklusiven und extremen Form des Lebensstils zu gewinnen, wurde jedoch konsequent durch die popkulturelle Crux konterkariert und herausgefordert, dass sich dieser Lebensstil um ein kommerzielles musikalisches Produkt drehte. Der Grundpfeiler des Eliten-Anspruchs war spätestens seit den Studioproduktionen von Bands wie Darkthrone und Burzum konstant für alle verfügbar und führte zu der paradoxen Situation, dass das wesentliche Medium der Elite diese in der Folge konsequent in ihrem radikalen Distinktionsstreben bedrohte. Die jugendkulturelle Binsenweisheit, dass es für »schwachen Dissens« nichts Schlimmeres als den unverhofften Er-

83 Skogen 2, Dezember 1995, in: *Sasa Borovcanin*, Skogen. Zine Anthology 1993–1996, London 2019, S. 113.

84 *Ian Christie*, *Sound of the Beast. The Complete Headbanging History of Heavy Metal*, New York 2004, S. 273.

85 *Daemonium Aeturnus* 2, 1992, [ohne Paginierung].

folg gibt<sup>86</sup>, stachelte die Vehemenz, mit der daraufhin ein elitäres Selbstbild aufrechterhalten werden musste, weiter an und begünstigte schließlich die fortwährende Radikalisierung des Szene-Kerns.<sup>87</sup> Eine Spirale der Distinktion wurde in Gang gesetzt, weil man die Exklusivität in Gefahr wählte und sich darüber hinaus intern ein Machtkampf um den Führungsanspruch in der Szene zwischen Aarseth und Vikernes entwickelte. Der entscheidende transgressive Schritt der Szene ist demnach in jener Phase zu sehen, in der Vikernes begann, Stabkirchen anzuzünden und Eithun in Lillehammer Magne Andreassen umbrachte: Der jugendkulturelle Protest als »schwacher Dissens« war überschritten, hatte sich sozial manifestiert und zwang die Akteure zu einer weiteren Steigerung über die Neuauflage hinaus. Aus dem Blickwinkel postmoderner Ästhetisierung betrachtet, hatte sich die Szene-Elite um ein kreatives Produkt herum gebildet, musste aber, um Elite zu bleiben, dem postmodernen Kreativitätszwang entsprechen und sich und ihr Produkt konsequent neu erfinden, das heißt weitertreiben. Es verwundert demnach wenig, dass die Situation vor 1993 von einigen Akteuren nachträglich mit einem »Gefangensein im eigenen Spiel« beschrieben wurde.<sup>88</sup> Im Legitimierungswettlauf entwickelte sich elitäre Exklusivität zur Obsession des Szene-Kerns, wie Vikernes, der Aarseth am 10. August 1993 ermordete und dafür bis 2009 inhaftiert war, und auch Jon Kristiansen völlig bewusst war: »Jedes Mal, wenn wir bemerkten, dass uns andere immer noch ›mochten‹ und gern unsere ›Freunde‹ geworden wären, mussten wir den Irrsinn sozusagen weiter hochschrauben und noch krassere Maßnahmen ergreifen, um uns von ihnen zu entfremden.«<sup>89</sup>

»Once Varg had burned some churches and Bard had killed a man, I think Euronymous felt the pressure to keep up. In particular, by late 1992 things became competitive between Euronymous and Varg.«<sup>90</sup>

In dieser extremen Form handelte es sich bei der Black-Metal-Szene in Norwegen aber um eine Ausnahme von der üblichen Erscheinung, dass Szene-Eliten mittelfristig eine Ausgleichsfunktion erfüllen – das Rennen um Kreativität also nicht unendlich weitertreiben, sondern Spielregeln und Sozialsysteme ausbilden, die eher einem Anforderungskanon gleichen als einem Kreativitätszwang.<sup>91</sup> Sie entschärfen gewissermaßen die endlose Dynamik des Kreativitätsdispositivs und erfüllen dadurch für Fans eine Brückenfunktion, indem sie einerseits den Wunsch und Zwang nach Veränderung und kreativer Individualität bedienen, aber andererseits den-

86 Vgl. Rainer Paris, Schwacher Dissens – Kultureller und politischer Protest, in: Roland Roth/Dieter Rucht (Hrsg.), Jugendkulturen, Politik und Protest. Vom Widerstand zum Kommerz?, Wiesbaden 2000, S. 49–62, hier: S. 60.

87 Vgl. Moynihän/Söderlind, Lords of Chaos, S. 50.

88 Eithun: »He was a well-read and fascinating guy, but I think Euronymous was caught in his own game, and we all know how that ended.« Wiederhorn/Turman, Louder than Hell, S. 535.

89 Vikernes, in: Patterson, Black Metal, S. 216.

90 Jon Kristiansen, Vorwort zu Slayer 10, Spring 1995, in: ders./Warrior, Slayer Mag Diaries, S. 261.

91 Für diesen Prozess anhand eines anderen Beispiels im Extreme Metal vgl. Marco Swiniartzki, Why Florida? Regional Conditions and Further Development of the ›Florida Death Metal‹ Scene and the Local Public Response (1984–1994), in: Journal of Popular Music Studies 33, 2021, S. 168–193.

noch Orientierung und Planbarkeit bieten. Die postmoderne Logik des Kreativitätsdispositivs und die gegenläufige Logik einer Befriedigung durch eine Alltagsästhetik der Wiederholung gehen hier ein auf Dauer gestelltes Spannungsverhältnis ein.<sup>92</sup> Szene-Eliten moderieren dieses Spannungsverhältnis, in dessen Stabilität die Wurzel ihres längerfristigen Erfolgs liegt.

Dass dieser Spagat zwischen »mundanity« und »transgression«<sup>93</sup> im norwegischen Black Metal bis 1993 einseitig zugunsten Letzterer tendierte, verdeutlicht den besonderen Druck auf die Akteure, einem postulierten Selbstbild weiterhin zu entsprechen, und führte zu dem in der Metal-Kultur einzigartigen Fall, dass Musiker aufgrund ihres radikal-individualistischen, elitären Selbstverständnisses selbst die Rezipienten und demnach Käufer ihrer Musik beleidigten. Dem nachfolgenden Zitat von Erik Olivier Lancelot, Drummer der Band Ulver zwischen 1994 und 1998, geht es sogar ganz offen um die Verteidigung des Eliten-Anspruchs gegen jede Form der empfundenen Abhängigkeit und Schwäche. In seinen Augen existierte eine »echte« und eine »falsche« Elite:

»Aber was steht hinter der Black Metal->Ideologie? Die Quelle des Black Metal ist Venom: Ein biertrinkender, simpel gestrickter Haufen. Ikonen des Heavy Metal-Schwachsinn. Die Essenz des Black Metal ist die Heavy Metal-Kultur und keine satanische Philosophie. Schau dir nur unser Publikum an: Der durchschnittliche Black Metal-Plattenkäufer ist ein stereotyper Verlierer, ein Nichtsnutz, der als Kind gehänselt wurde, in der Schule schlechte Noten hatte, von der Sozialhilfe lebt und seine Minderwertigkeitskomplexe und den Mangel an Identität dadurch auszugleichen sucht, daß er sich als Teil einer exklusiven Bande Gesetzloser fühlt, die sich vereint gegen eine Gesellschaft wendet, die sie ausgesondert hat. Und auf der Grundlage des Heavy Metal als kulturellem und intellektuellem Fundament erklären sich diese vom sozialen Altruismus Abhängigen zur »Elite! Hah! Könnte es noch armseiliger sein?«<sup>94</sup>

## V. Soziale Praxis

In der norwegischen Black-Metal-Szene manifestierte sich das postmoderne Paradox der Lebensstile, das Sven Reichardt bereits für das alternative Milieu der 1970er-Jahre als die Gleichzeitigkeit von Authentizität und Gemeinschaft bezeichnet hat<sup>95</sup>, und das auch die Geschichte des Metals durchzieht, in besonderer Schärfe. Es handelte sich um eine »Vergemeinschaftung durch Individualisierung«, was der sozialen Praxis im Szene-Kern zusammen mit der Tatsache, dass Sozialkontakte in der individualistischen Stilisierung des Black Metals als Form der Schwäche entworfen wurden (»solitude as a virtue«<sup>96</sup>), eine hoch widersprüchliche und drastische Form verlieh. Doch trotz des rauen Individualismus und der Ablehnung einer

92 Zu den Problemen und Gegenbewegungen des Kreativitätsdispositivs vgl. *Reckwitz*, Die Erfindung der Kreativität, S. 343–368.

93 Vgl. *Kahn-Harris*, Extreme Metal, S. 122–138.

94 *Moynihan/Søderlind*, Lords of Chaos, S. 241.

95 Vgl. *Sven Reichardt*, Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren, Berlin 2014, insb. S. 873 f.

96 *Christe*, Sound of the Beast, S. 272.

Thematisierung von Gefühlen, wurde soziale Praxis in der Szene-Elite dennoch vollzogen. Für eine soziale Einordnung des Black Metals sollte deshalb unbedingt zwischen elitär-exklusiver Selbststilisierung und der tatsächlich vorhandenen Lebenswelt unterschieden werden.<sup>97</sup> Die Akteure im Szene-Kern pflegten in der Regel gute Beziehungen zu ihren Familien und waren untereinander befreundet – das gemeinschaftsfeindliche Selbstbild wurde zunächst besonders gegenüber jenen entworfen, die man außerhalb des eigenen Kreises verortete. Ein wichtiger Baustein dieser Position war jugendliche Unsicherheit, die Suche nach einem starken Selbstbewusstsein und der Wunsch nach Zusammengehörigkeitsgefühlen durch Exklusivität. Der Fanzine-Autor Sasa Borovcanin, der für sein Zine »Skogen« viele Black-Metal-Musiker interviewte, hielt dazu fest:

»There were a lot of sensitive and insecure people in the scene, many of those tried to battle unstable self-confidence and isolation with visions of grandeur, elitism, closed circles and such. So there could be a really tense mood sometimes, especially with personal topics, even more so when they were direct, and most so when there was criticism involved.«<sup>98</sup>

Man suchte in der Gruppe nach bestätigender Inklusion und legte die Latte für den Eintritt anderer bewusst extrem hoch. Zu den wesentlichen Aspekten dieser Strategie, die sich im Umfeld des Helvete-Ladens ab 1991 radikalisierte, gehörte das Postulat einer gelebten Ernsthaftigkeit, die nicht nur gegenüber der Musik und deren Inhalten, sondern in jeder Hinsicht gelten sollte:

»Wir waren stark davon beeinflusst, was alle anderen sagten. Die Gefühle und die Atmosphäre rund herum waren sehr »böse«. Viele Leute lachten nicht, sondern waren die ganze Zeit ernst. Nichts durfte »gut« sein. Jeder sah grimmig aus. Jeder wollte so sein, und ich vermute, es gibt immer noch einige von dieser Sorte.«<sup>99</sup>

Den stilisierten Charakter und die Distinktionsintention dieser Praxis offenbaren Äußerungen von Beteiligten, die Øystein Aarseth als freundlichen, aufgeschlossenen und breit interessierten jungen Mann einordnen.<sup>100</sup> In der Lebenswelt des Helvete-Ladens und besonders gegenüber neuen Besuchern sowie Kritikern kultivierte er dagegen ein Image als entschlossener Satanist und einflussreicher Organisator, der zur Verteidigung seiner Ideale zu allem entschlossen war.<sup>101</sup> Im Zusammenspiel mit einer optischen Inszenierung seiner selbst und des Plattenladens ermöglichte ihm diese Strategie die Etablierung einer sozialen Hierarchie, an deren Spitze er mit einigen wenigen langjährigen Mitstreitern stand und die von den »Anwärtern« im Vokabular der strikten Rangfolge der Biker-Szene beschrieben wurde:

97 Vgl. Vivek Venkatesh/Jeffrey S. Podoshen/Kathryn Urbaniak u. a., Eschewing Community. Black Metal, in: *Journal of Community & Applied Social Psychology* 25, 2015, S. 66–81.

98 Borovcanin, Skogen. Zine Anthology, S. 7.

99 Moynihan/Søderlind, Lords of Chaos, S. 239.

100 Vgl. zum Beispiel Grutle Kjellson (Enslaved), in: *Wiederhorn/Turman*, Louder than Hell, S. 533.

101 Vgl. Interview mit Aarseth, in: *Orcustus*. The Shadow of the Golden Fire 2, 1992, S. 37.



»Man betrachtete uns quasi als ›Prospects‹, um es in der Sprache von Motorradclubs auszudrücken. Man kann wohl mit ziemlicher Sicherheit sagen, dass der ganze Wandel im Sommer '91 in der Luft lag, während ich die ersten Male – damals noch im zarten Alter – im Helvete aufschlug. Der okkulte Raumschmuck und die hervorgehobenen Schallplatten hielten dir ziemlich deutlich vor Augen, woran du Gefallen finden *solltest*, [...] also schätze ich, dass mir der Laden mehr oder weniger den Weg zum Black Metal gewiesen hat. [...] Im Grunde genommen ging da eine Art von Massensuggestion oder -hypnose vor sich, und aufgrund der Tatsache, dass jene ersten Demos beziehungsweise Alben von norwegischen Bands stammten, empfand man beinahe patriotischen Stolz – ein Gefühl, als *wisse* man, dies sei das einzig Wahre.«<sup>102</sup> »Man saß nicht im Helvete rum und lachte, und man mußte vor den bekannten Szenefiguren Respekt haben, und solange man ihn noch nicht kannte, mußte man aufpassen, was man zu Euronymous sagte. Das alles war eine ernste Angelegenheit.«<sup>103</sup>

Während diese Abgrenzung gegenüber »Uneingeweihten« scharf gezogen wurde und neue Mitglieder der Gruppe zunächst ein informelles Testverfahren durchlaufen mussten, präsentierte sich die soziale Praxis ab dem Moment der Aufnahme in den exklusiven Kreis anders. Entgegen aller individualistischen Stilisierung verband den Szene-Kern während des anderthalbjährigen Bestehens des Helvete-Ladens ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl. Ihsahn, Frontmann der Band Emperor und einer der später Eingetretenen, verwies nachträglich auf dieses enge Band:

»Jeder war davon sehr angezogen, weil es unser Ding war. Es wurde sehr persönlich; es war fast, als stünden wir zusammen gegen alle anderen, du fühltest diese Art Bruderschaft, die entsteht, wenn du mit Leuten zusammen bist, die deine Freunde sind und mit dir übereinstimmen und du mit ihnen zusammen etwas erschaffst. Du fühltest dich als Teil von etwas sehr starkem.«<sup>104</sup>

Dem Helvete-Laden – in den Worten Eithuns »the first real physical manifestation of something that was *ours*«<sup>105</sup> – und seiner geschickten Stilisierung, die bereits beim Eintreten den erwünschten Effekt erzielte<sup>106</sup>, kam innerhalb der Elitenstilisierung eine doppelte Bedeutung zu: Einerseits wirkte der Ort als räumlicher Ausdruck verstärkend auf das elitäre Selbstverständnis, weil dieses nun auch im direkten Kontakt mit jenen inszeniert werden konnte, die man diesem Kreis nicht zurechnete. Gleichzeitig generierte der Laden aber auch Interesse und führte dem Lebensstil Interessierte und Bewunderer zu, die nicht nur das unbedingt erforderliche Publikum für postmoderne Ästhetisierung stellten, sondern im internationalen Maßstab und mittelfristig dazu führten, dass der Black-Metal-Szene-Kern seinen Eli-

102 Garm (Kristoffer Rygg), in: Patterson, *Black Metal*, S. 575 f.

103 Ihsahn (Vegard Sverre Tveitan), in: *Moynihán/Søderlind*, Lords of Chaos, S. 239.

104 *Moynihán/Søderlind*, Lords of Chaos, S. 120.

105 *Wiederhorn/Turman*, *Louder than Hell*, S. 534.

106 Frost (Kjetil-Vidar Haraldstad), in: ebd. »When people were gathered at Helvete there was this weird atmosphere that was almost palpable. I had no reference for it, no words for it, and then I felt it, and it was an instant connection. I belonged somehow to this thing, and I wanted to dedicate myself to it. The common denominator was the fascination with extreme music that brought us there in the first place. If you didn't have an affinity for the music and the darkness you wouldn't feel well in those surroundings.«

ten-Anspruch nicht mehr nur stilisierte, sondern im Sinne einer Deutungshoheit und Leitungsfunktion auch ausübte:

»Der Laden wurde respektiert, und viele Leute kamen mit Corpsepaint, was manchmal ziemlich dämlich war. Schließlich war es hellichter Tag und die Leute draußen erledigten ihre Einkäufe. Aber es war eine sehr komplexe und sehr harte Atmosphäre, das merktest du sofort, wenn du hereinkamst – es war übermächtig. Der Shop war ein Milieu ... Die Leute wollten akzeptiert werden, und vor Euronymous und den älteren Szenemitgliedern hatten sie Ehrfurcht.«<sup>107</sup>

Andererseits wirkte die kurze Phase der Existenz des Ladens als Katalysator für den oben beschriebenen Distinktionsmechanismus zwischen den Mitgliedern des Szene-Kerns und setzte den Legitimationswettbewerb in Gang. Die Widersprüchlichkeit dieser sozialen Praxis machten die Akteure deutlich, indem sie eine im Grunde enge Vergemeinschaftung ohne ihre Grundlage, ein zwischenmenschliches Zusammengehörigkeitsgefühl, zu erklären versuchten – Authentizität und Distinktion, die für das elitäre Selbstbild entscheidend waren, standen zunehmend im Widerspruch zur Lebenswirklichkeit, weil radikale Individualität und das Soziale als Gegensätze entworfen wurden: »Varg and me had a huge amount of mutual respect, but I don't think anyone in the scene were close friends. That would be anathema – black metal people being friends. It wasn't a cozy scene.«<sup>108</sup>

Die Ablehnung jeglichen Gemeinschaftsgefühls symbolisierte in den Augen der Beteiligten die völlige Befreiung von humanistischen Werten und wurde nun verstärkt eingesetzt, um sich auch gegenüber anderen Mitgliedern der Szene-Elite abzusetzen. Die Selbststilisierung als von menschlichen Gefühlen entrückter Vorreiter hatte bei Aarseth bereits im Zuge des Suizids Ohlins 1991 begonnen, als er den Toten fand und die Polizei erst informierte, nachdem er Fotos gemacht und Schädelstücke gesammelt hatte, die er anschließend engen Freunden schickte.<sup>109</sup> Selbst nach dem Mord Vikernes an Aarseth und dem Mord Eithuns an Andreassen, die nachträglich für eine individuelle Überhöhung instrumentalisiert wurden<sup>110</sup>, war es offensichtlich das Ziel einiger Beteiligten, sich von allen Aspekten der Menschlichkeit freizumachen und selbst in dieser Situation zu distinguieren. Der Drummer Mayhems, Jan Axel »Hellhammer« Blomberg, ordnete den Mord an Aarseth für sich folgendermaßen ein: »We were friends, but I wasn't upset when he was killed. I think that death is only natural. I don't think death is sad or anything to be upset about. I was thinking about it after he died and I think he maybe didn't have that much more to give, so maybe he just died at the right point.«<sup>111</sup>

Angesichts der Brisanz der Taten und Äußerungen des norwegischen Szene-Kerns versuchten sich einige der Beteiligten, die fast ausnahmslos bis heute musikalisch aktiv sind, nachträglich zu rechtfertigen. Ihre Einschätzungen setzen dabei

107 Ihsahn, in: *Moynihan/Søderlind*, Lords of Chaos, S. 85.

108 Fenriz, in: *Wiederhorn/Turman*, Louder than Hell, S. 530.

109 Vgl. *Moynihan/Søderlind*, Lords of Chaos, S. 77 f.

110 »I think it's perfectly all right that we burn churches and about the murder I committed ... well, it's something I always wanted to do, I gladly serve 14 years in prison for it.« Faust, in: *Jon Kristiansen*, Slayer 10 Spring 1995, in: *ders./Warrior*, Slayer Mag Diaries, S. 276.

111 *Wiederhorn/Turman*, Louder than Hell, S. 559.

einen aussagekräftigen Kontrapunkt gegenüber wissenschaftlichen und kirchlichen Versuchen, das Aufkommen der norwegischen Black-Metal-Szene mit strukturellen Defiziten Norwegens zu erklären. Zitate, die die Eskalation als »Gruppenpsychose«, »Wettlauf um den noch weitergehenden Bruch der Konformität« oder als »Gefangensein im eigenen Spiel« einordnen und damit auf die Singularität einer sozialen Dynamik verweisen<sup>112</sup>, besitzen einen höheren Erklärungswert für die Entwicklung dieser Szene als solche, die diese auf ein norwegisches Nationalismus-Problem oder den Einfluss der protestantischen Kirche zurückführen.<sup>113</sup> Im Zentrum der hier vertretenen Interpretation steht demnach ein auf mehreren Ebenen geschickt stilisiertes Elitenverständnis, das sich über jugendkulturellen Protest hinaus in sozialen Beziehungen niederschlug und eine strudelartige Entwicklung annehmen konnte. Auch mit durch die Kritiker falsch verstandenem Humor<sup>114</sup> hatte dieser Prozess meines Erachtens nichts zu tun, weil dadurch nicht nur die Folgen dieser Elitenstilisierung verharmlost, sondern auch verkannt werden würde, dass diese Szene-Elite in ihrer ästhetischen Abgrenzung und stilistischen Transgression einer klaren sozialen Intention folgte. Norwegischer Black Metal war dabei ein Phänomen postmoderner Ästhetisierung und generierte einen Lebensstil, der seine Attraktivität für die Anhängerinnen und Anhänger dadurch bezieht, sich temporär zu einem radikal-individualistischen, elitären Alter Ego stilisieren zu können. Wie sehr es dabei auf die Methode der Ästhetisierung ankommt, während die Inhalte der Transgression beliebig austauschbar erscheinen, verdeutlichen neuere Mischungen der musikalischen Wurzeln des Black Metals mit Elementen der Hipster- oder Öko-Bewegung in den USA.<sup>115</sup> Dass sich die inhaltlichen Positionen von politisch fragwürdigen Bands – vor allem in der deutschen Diskussion um Konzert-Verbote, Ausschlüsse von Festivals und die persönlichen Bekanntschaften der Musiker<sup>116</sup> – als ausgesprochen inkonsistent erweisen, hat daher auch Methode: Die Ästhetisierung ist hier kaum an innerer Überzeugung oder rationaler Lösungsorientierung interessiert, sondern fokussiert lediglich auf die zu erwartende Reaktion des Publikums und zieht sich bei unbequemen Fragen in spiritualistische und nichtssagende

112 Vgl. auch die Äußerungen von Faust, Ihsahn und Silenoz (Sven Atle Kopperud), in: *Wiederhorn/Turman*, *Louder than Hell*, S. 535, 540 und 551.

113 Vgl. *Laura Wiebe Taylor*, *Nordic Nationalism. Black Metal Takes Norway's Everyday Racisms to the Extreme*, in: *Niall W. R. Scott/Imke von Helden* (Hrsg.), *The Metal Void. First Gatherings*, Oxford 2010, S. 161–173; auch *Hagen*, *Musical Style, Ideology, and Mythology in Norwegian Black Metal*, S. 196, spricht von einer monokausalen Herangehensweise hinsichtlich der Kirchenkritik.

114 Vgl. Fenriz und Audrey Well, in: *Wiederhorn/Turman*, *Louder than Hell*, S. 533; *Nocturno Culto* (Ted Skjellum), in: *Halmshaw*, *Peaceville Life*, S. 160.

115 Vgl. *Nina Scholz*, *Metal ist das neue Hippie*, in: *jungle.world*, 26.4.2012, URL: <<https://jungle.world/artikel/2012/17/metal-ist-das-neue-hippie>> ; [15.7.2021]; *Ulf Poschardt*, *Warum Black Metal der Sound der Stunde ist*, in: *welt.de*, 27.6.2016, URL: <<https://www.welt.de/kultur/pop/article156558744/Warum-Black-Metal-der-Sound-der-Stunde-ist.html>> [15.7.2021].

116 Obgleich in vielen Äußerungen verallgemeinernd und unsachlich vgl. *Christian Dornbusch/Hans-Peter Killguss*, *Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*, Münster 2005.

Grauzonen zurück.<sup>117</sup> Bei aller zweifellos verwerflichen Instrumentalisierung und eingedenk der Tatsache, dass sich unter den Nutzern dieser Ästhetisierungsmethode auch überzeugte Feinde des Grundgesetzes mit einem »konsistenten« Weltbild befinden,<sup>118</sup> sollte bei der Kritik bedacht werden, dass die größte Strafe für eine postmoderne Ästhetisierung die Nichtbeachtung ist.

## Fazit

Als Szene-Eliten können jene sozialen Gruppen bezeichnet werden, denen es im Streben um soziokulturelle Exklusivität durch Akte der medial vermittelten Selbststilisierung und kreativen Individualität besonders gut gelingt, die Aufmerksamkeit eines Publikums möglichst kontinuierlich auf ihre ästhetische Self-Performance zu lenken, die abgekoppelt von Zweckrationalität vor allem in der Hervorkehrung des sich immer wieder neu findenden Andersseins besteht. Szene-Eliten können daher als Folge einer gesellschaftlichen Fragmentierung in Lebensstile gedeutet werden, leisten durch deren Konsolidierung einen wesentlichen Beitrag in der postmodernen Vergemeinschaftung und haben darüber hinaus – aufgrund ihrer medialen und ökonomischen Reichweite – auch stets das Potenzial, über die Szene-Grenzen hinaus gesellschaftlich relevant zu werden. Es ist deshalb auch nur auf den ersten Blick verwunderlich, dass einige der wichtigsten (ehemaligen) Träger der norwegischen Black-Metal-Szene seit der Jahrtausendwende nationale Musikpreise gewonnen haben und Veröffentlichungen des Extreme Metals in landesweiten Printmedien besprochen werden.<sup>119</sup>

Die Rekrutierung von Szene-Eliten in einer Arena, in der die Aufmerksamkeit der anderen als Währung zählt, ist kaum konfliktfreier als etwa in Politik oder Wirtschaft, doch insofern egalitärer, als dass die Digitalisierung und die Bildung sozialer Netzwerke zu einem breiteren Zugang zu den technischen sowie medialen Voraussetzungen der Veröffentlichung geführt haben. Die Nutzung von Do-it-yourself-Netzwerken in den 1980er- und 1990er-Jahren stellte dafür lediglich den Auftakt einer Entwicklung dar, die sich mit dem Einzug des Internets massiv in Richtung einer Demokratisierung des Zugangs zu Szene-Eliten verschoben hat. Ich bin deshalb auch der Meinung, dass die Durchsetzung des Do-it-yourself-Prinzips, etwa in der Metal- und Punk-Szene, eine wegweisende Zäsur in der Diskussion um die

117 Die am häufigsten zu beobachtenden Reaktionen auf öffentliche Kritik sind Begriffsumdeutungen, die Bemerkung, für Bekannte und Freunde nicht sprechen zu können sowie der Vorwurf, Opfer einer oberflächlichen und politisch motivierten Bewegung zu sein – freilich ohne dafür Belege vorzulegen. Vgl. zum Beispiel Wolf-Rüdiger Mühlmanns Interview mit Mikolaj Zentara, dem Gründer der polnischen Black-Metal-Band Mglą, in: *Deaf Forever* 32, 2019, S. 22–24.

118 Dazu kürzlich *Benjamin Hedge Olson*, *Burzum Shirts, Paramilitarism and National Socialist Black Metal in the Twenty-First Century*, in: *Metal Music Studies* 7, 2021, S. 27–42. Olson macht dabei die Anpassungsfähigkeit rechtsradikaler Propaganda an unterschiedliche Publika hervorragend deutlich.

119 Seit 2000 wurden mehr als die Hälfte der jährlichen Spellemanpreisen in der Kategorie Metal an Bands verliehen, die in die Etablierung des norwegischen Black Metals zu Beginn der 1990er-Jahre involviert waren.

»Vorgeschichte der Gegenwart« darstellt.<sup>120</sup> Macht dieser massenkompatible Zugang Szene-Eliten als Gruppe zwar ausgesprochen vielfältig und sozial schwer fassbar, liegt darin vor dem Hintergrund des Wandels von Milieus zu Lebensstilen und deren ökonomischem Einfluss gerade eine zeitgeschichtliche Folgerichtigkeit: Das Beispiel des norwegischen Black Metals hat in dieser Hinsicht deutlich gemacht, dass die Rekrutierung postmoderner Szene-Eliten weniger entlang von althergebrachten Kriterien der Herkunft oder Finanzkraft stattfindet, sondern vielmehr interkulturelle Kompetenz, technisches Know-how, eine exakte Beobachtung »des Marktes« und die Bereitschaft, nicht nur das eigene Produkt beziehungsweise die eigene Botschaft, sondern auch die eigene Person kontinuierlich neu »aufzufrischen«, erfordert.

Szene-Eliten stellen hinsichtlich ihrer Methodik eine Erweiterung von Eliten im kulturellen Feld dar, denen durch ihre vergemeinschaftende Wirkung eine zeitgeschichtlich hohe Bedeutung zukommt. Da sich seit den 1980er-Jahren zahlreiche und dynamische Lebensstile etabliert haben, in denen Ästhetik verstärkt einen Selbstzweck darstellt – sich gruppeninterne Deutungshoheit und soziales Prestige also ausschließlich aus einer kreativen ästhetischen Bricolage ergeben –, und die postmoderne Ästhetisierung auch in allen anderen gesellschaftlichen Bereichen Einzug gehalten hat<sup>121</sup>, sollte geprüft werden, ob sich in den vergangenen 40 Jahren die Liste der Eliten-Kategorien nicht ganz grundsätzlich um die »ästhetischen Eliten« erweitert hat und Szene-Eliten darin lediglich eine Sonderform darstellen. Eng verbunden mit einer distinkten Form des Konsums fänden sich die Vorläufer dieser ästhetischen Eliten seit den 1950er-Jahren vor allem innerhalb der jugendkulturellen Vielfalt, deren gegenkultureller Anspruch seit den 1980er-Jahren mit bürgerlich-kapitalistischen Vermarktungs- und Arbeitsvorstellungen verschmolzen ist und die erstmals gegen- beziehungsweise subkulturelle Ästhetik der Distinktion in der Mitte der Gesellschaft salonfähig gemacht hat.<sup>122</sup>

---

120 Zur Entstehung neuer Kommunikationsformen nach dem Boom vgl. *Doering-Manteuffel/Raphael*, Nach dem Boom, S. 29.

121 Vgl. *Andreas Reckwitz*, *Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie*, Bielefeld 2016, S. 187 und 197.

122 Vgl. *Reckwitz*, *Die Erfindung der Kreativität*, S. 51–53.