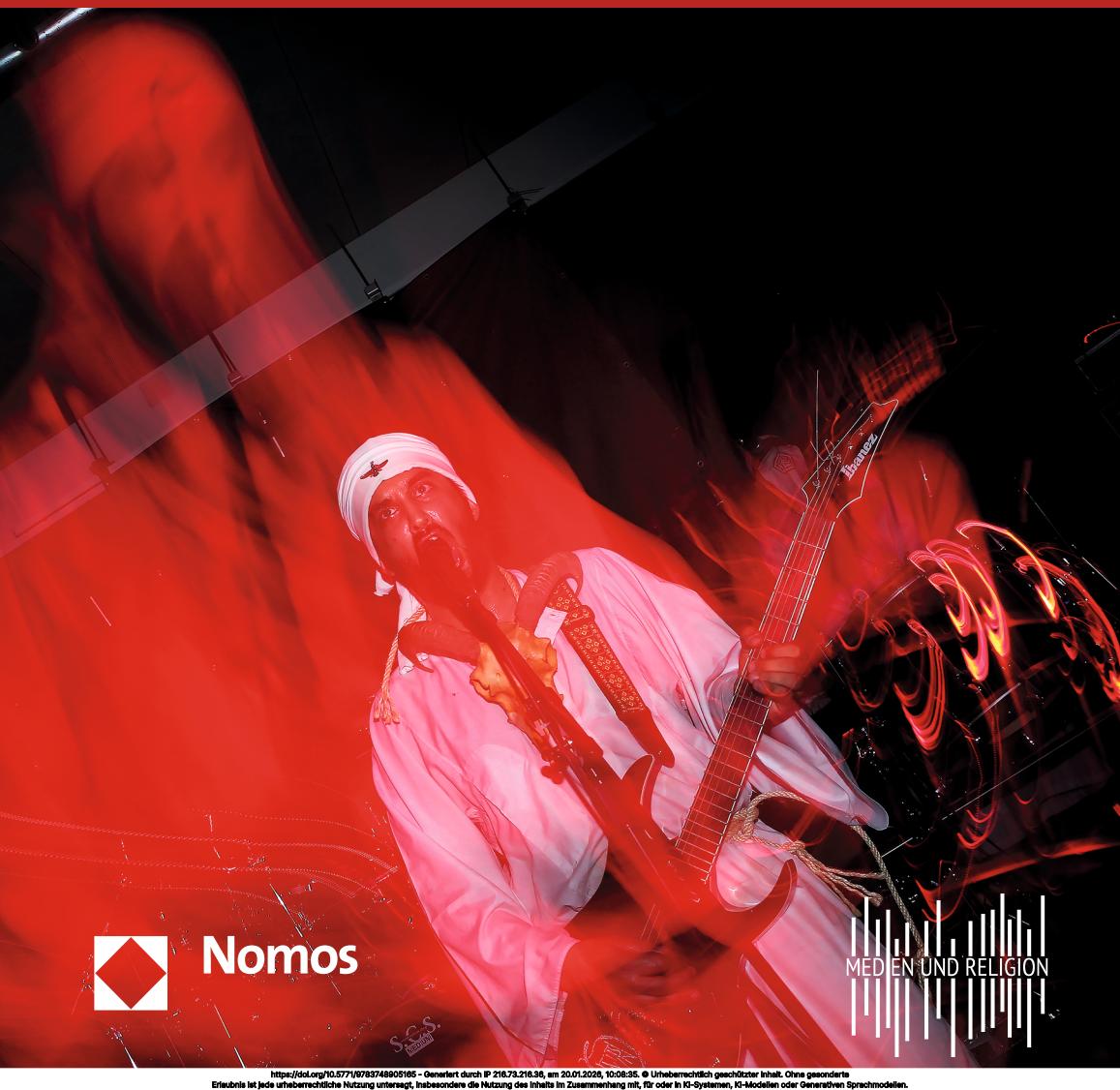


Anna-Katharina Höpflinger

Religiöse Codes in der Populärkultur

Kleidung der Black Metal-Szene



Nomos

MEDien UND RELIGION

Media and Religion | Medien und Religion

edited by | herausgegeben von

PD Dr. Anna-Katharina Höpflinger
Ludwig-Maximilians-Universität München

Prof. Dr. Stefanie Knauss
Villanova University, USA

PD Dr. Marie-Therese Mäder
Ludwig-Maximilians-Universität München

Prof. Dr. Daria Pezzoli-Olgati
Ludwig-Maximilians-Universität München

Volume 4 | Band 4

Anna-Katharina Höpflinger

Religiöse Codes in der Populärkultur

Kleidung der Black Metal-Szene



Nomos



© Titelbild: Yves Müller 2018, visiuns.com

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

ISBN 978-3-8487-6389-4 (Print)

ISBN 978-3-7489-0516-5 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2020

© Nomos Verlagsgesellschaft, Baden-Baden 2020. Gedruckt in Deutschland. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhaltsverzeichnis

Dank	11
1 Die Omnipräsenz religiöser Codes: Einstieg	13
1.1 Populärkultur: Repräsentation hegemonialer Vorstellungen	15
1.2 Funktionen religiöser Codes: Fragestellung und Aufbau der Studie	19
2 Kleidung, Textil, religiöser Code: Definitionen	26
2.1 „Do you understand muslims?“: Kleidung	27
2.1.1 Vestimentäre Kommunikation	27
2.1.2 Kleidung im Kontext soziokultureller Prozesse	34
2.1.3 Kleidung als Repräsentationssystem	39
2.2 Kodierung des Unkontrollierbaren: Religiöse Traditionen	42
2.2.1 Umfassende Orientierung	43
2.2.2 Religiöses Imaginäres und mediale Kodierungsebenen	47
2.2.3 Materielle Religion	50
2.2.4 Was ist ein Code?	52
2.2.5 Religiöse Tradierungsprozesse	63
2.2.6 Mediatisierungsprozesse	67
2.2.7 Religiöse Codes losgelöst von religiöser Organisation	68
2.2.8 Die Position der Individuen	70
3 Interaktionen zwischen Kleidung und Religion: Blickwinkel	72
3.1 Von Religion zu Kleidung: Ein Blick auf die Forschungsgeschichte	72
3.1.1 Theoretische Zugänge	73
3.1.2 Fokus auf im öffentlichen Raum getragene religiöse Kleidung	76
3.1.3 „Ritualkleidung“	79
3.1.4 Fokus auf die „Verwendung“ religiöser Codes in Kleidungssystemen	85

Inhaltsverzeichnis

3.2	Die Rezeption religiöser Codes in Kleidungssystemen: Vertiefung	87
3.2.1	Religiöse Codes in der Fashionwelt	88
3.2.2	Religiöse Codes und Alltagskleidung	91
3.2.3	Religiöse Codes in der Modewelt losgelöst vom Materiell-Vestimentären	93
3.2.4	Vestimentäre Verweise auf religiöse Traditionen aus einer historischen Sicht	99
3.2.5	Facettenreichtum der Deutungen	103
4	Im Zirkel der Bedeutungsgenerierung: Ein kulturwissenschaftliches Modell zur Annäherung an Religion und Materialität	105
4.1	Eine spezifische Komplexität: Vestimentär-religiöse Prozesse in der Populärkultur	106
4.2	Der circuit of culture: Chancen und Herausforderungen	111
4.2.1	Der circuit of culture im Kontext der Kulturwissenschaften	111
4.2.2	Axiome eines kulturwissenschaftlichen Blicks	120
4.3	Religion kulturell: Der Kulturzirkel als religionswissenschaftliches Modell	123
4.3.1	Der circuit of culture gemäss den britischen Cultural Studies	123
4.3.2	Der circuit of culture in der bisherigen Religionsforschung	126
4.3.3	Der circuit of culture als programmatisches Modell für die Religionswissenschaft	130
4.3.4	Der für die Religionswissenschaft adaptierte Kulturzirkel	134
4.3.5	Implikationen der Übernahme des Kulturzirkels für die Religionswissenschaft	150
5	Das Fallbeispiel Black Metal: Rahmung	160
5.1	Ethnographischer Zugang: Gewinnung der Daten	161
5.2	Die für die Untersuchung zentralen Akteure: Ein Überblick	170
5.3	Szenen und emische Blickrichtungen: Eingrenzen des Feldes	174
5.3.1	Zum Begriff der „Szene“	174

5.3.2	Charakterisierung der Schweizer Black Metal-Szene	177
5.3.3	Emische Definitionen von Black Metal	185
5.3.4	Black Metal und Religion aus emischer Perspektive	189
5.3.5	Im Black Metal rezipierte religiöse Codes und ihre Deutung	195
6	Repräsentation: Das materielle Imaginäre	208
6.1	Repräsentation als mediale Vermittlung des Imaginären: Definition	208
6.2	Religiöse Codes als Visitenkarten: Fallbeispiel	215
6.2.1	Kleidungsstücke an einem idealtypischen Konzertsetting	215
6.2.2	Umreissung der szenetypischen Kleidung	219
6.2.3	Für Folter, Unterdrückung, Hass	233
6.2.4	Biblische Referenzen auf Licht und Dunkelheit	238
6.2.5	Emische Interpretationen religiöser Codes	243
6.3	Ein eigener Fundus an religiösen Codes: Beobachtungen	248
7	Produktion: Kodierung kultureller Bedeutung	251
7.1	Encoding-Prozesse der Produktionsebene: Definitorische Gedanken	251
7.2	Merchandise: Fallbeispiel	254
7.3	Zwischen Massenprodukt und Individualisierungsstrategien: Beobachtungen	270
8	Verwendung: Facettenreiche Dekodierung	272
8.1	Dekodierungsprozesse auf der Ebene der Verwendung: Definitorische Gedanken	272
8.2	Im Bandshirt an die Hochzeit: Fallbeispiel	275
8.3	Zugehörigkeiten, Kontexte, Idealvorstellungen: Beobachtungen	285
9	Identität: Abgrenzung und Zugehörigkeit	288
9.1	Identität zwischen Zugehörigkeit und Abgrenzung: Definitorische Gedanken	288

Inhaltsverzeichnis

9.2	Gegen Zürcher und Normalos: Identifikationsprozesse in der Black Metal-Kleidung	292
9.2.1	Biographische Hintergründe	292
9.2.2	Vestimentäre Identifikationsprozesse	297
9.3	Identität als eine vestimentäre Hauptfunktion: Beobachtungen	307
10	Regulierung: Transgressive Ordnung	311
10.1	Regulierung und Normierung: Definitorische Gedanken	311
10.2	Uniformzwang: Regeln der Black Metal-Kleidung	317
10.3	Ordnung und Transgression: Beobachtungen	327
11	Emotion: Suche nach dem Unkontrollierbaren	333
11.1	Eine Annäherung an Emotion: Einstieg	333
11.1.1	Definitorische Gedanken	333
11.1.2	Die Interrelation zwischen Musik und Emotion	340
11.2	Black Metal und Emotion: Eine enge Verbindung	342
11.2.1	Black Metal und individuelle Emotionen	342
11.2.2	Emotionen als Leitmotive des Black Metal	344
11.2.3	Black Metal-Kleidung zwischen Erinnerungen und Emotionen	349
11.2.4	Das Unkontrollierbare starker Emotionen	352
11.3	Religiöse Codes als Repräsentanten von Emotion: Beobachtungen	357
12	Zwischen Doppelpfeilen: Interaktionen	361
12.1	Der Kulturzirkel: Fokus auf die Doppelpfeile	361
12.2	Religiös oder doch nicht?: Zwischen Repräsentation, encoding und decoding	362
13	Religiöse Codes in der vestimentären Populärkultur: Fazit	369
13.1	Rituelle Brottaschen: Ästhetisierungsprozesse	370
13.1.1	Umreissung von Ästhetisierung	370
13.1.2	Ästhetisierungsprozesse als Charakteristikum der Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur	374

13.2 Ernsthaftigkeit und Identität: Weitere Funktionen der Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur	376
13.2.1 Funktion der Hervorhebung	377
13.2.2 Religiöse Funktion	380
13.2.3 Funktion des Anzeigens von Zugehörigkeit	382
13.2.4 Abgrenzende Funktion	383
13.2 Verweise auf Religion in der Populärkultur: Abschliessende Systematisierung	385
13.2.1 Bekannte Codes: Popularisierung	386
13.2.2 Interpretation der Wahrnehmung: Formung von Semantiken	389
13.2.3 Mediale Vermittlung: Polysemie und Monosemierung	393
13.2.4 Vermittlung: Zwischen Transgression und Ordnung	398
13.2.5 Gott im Anzug: Die Populärkultur als Urheberin neuen religiösen Wissens	399
14 Der Kulturzirkel als religionswissenschaftliches Instrumentarium und Programm: Ausklang	403
14.1 Der Kulturzirkel: Ein religionswissenschaftliches Instrumentarium	405
14.2 Der Kulturzirkel: Ein programmatischer Ansatz	407
Literatur	411
Internetseiten	435
Filme	437

Dank

Die vorliegende Studie wurde im Frühlingssemester 2019 als Habilitations-schrift in Religionswissenschaft an der sozial- und kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Luzern angenommen. Während der Entstehungszeit des Buches habe ich unzählige Feldforschungserfahrungen gesammelt und mein akademisches Hauptquartier von Zürich nach München gewechselt. In diesen Jahren bin ich zahlreichen Menschen begegnet, die mich mit Forschungsmaterial, Gesprächen oder Kritik ermutigten und mir mit ihrer eigenen wissenschaftlichen Forschung Impulse gaben.

Besonders dankbar bin ich Martin Baumann für die Unterstützung, die Betreuung der Studie sowie für die zahlreichen weiterführenden Gespräche. Herzlich danken möchte ich auch Jens Schlieter und Bernt Schnettler für das Zweit- und Drittgutachten sowie die vertiefenden Diskussionen.

Der Forschungsgruppe Medien und Religion danke ich für die vielen bereichernden Debatten rund um Kleidung, Körperlichkeit und Religion, für die ab und zu nötigen „Motivationspritzen“ und die allgemeine Unterstützung, insbesondere Daria Pezzoli-Olgati, Marie-Therese Mäder, Stefanie Knauss, Natalie Fritz, Baldassare Scolari, Paola von Wyss-Giacosa, Vrena Eberhardt und Michael Ulrich. Danken will ich außerdem Jacqueline Grigo für den Feldforschungsaustausch und die gemeinsamen Workshop-Tätigkeiten sowie Tommi Mendel und Alexander Darius Ornella für die weiterführenden Diskussionen.

Sarah Chaker gebührt ein lieber Dank für meine „Einführung“ in die Metal-Studies und Florian Heesch für die gemeinsamen Metal-Studies-Tätigkeiten.

Ein großer Dank geht an folgende Personen, die mir mit einem Lektorat oder Korrektorat (oder beidem) halfen: Dolores Zoé Bertschinger, Christoph Lucas Zapf, Anna Heinze und Katharina Luise Merkert.

Herzlich gedankt sei auch den Herausgeberinnen von „Medien und Religion/ Media and Religion“ für die Aufnahme in die Buchreihe sowie dem Nomos Verlag, allen voran Beate Bernstein und Kristina Stoll, für ihre verlegerische Betreuung des vorliegenden Buches.

Besonders danken will ich allen Bands, Szenegängerinnen und Akteuren, die mir für die vorliegende Arbeit ihre Zeit widmeten, mir Textilien schenkten, geduldig meine Fragen beantworteten und mein Bassspiel ertrugen. Ein lieber Dank geht außerdem an die Menschen, die mir für diese

Dank

Studie ihre Fotos zur Verfügung gestellt haben oder mir erlaubt haben, ihre Bilder in diesem Buch zu zeigen, besonders visiuns.com, eisa.ch und Dakhma.

Zuletzt gilt mein Dank Patrik Heiniger, Alexander und Cornelius Höpflinger, Christina Höpflinger und François Höpflinger, Elisabeth Heiniger und Hans-Peter Heiniger sowie Yves Müller für ihre familiäre (und „seelische“) Unterstützung.

Kyburg, Februar 2020

1 Die Omnipräsenz religiöser Codes: Einstieg

Tomorrow, Christ on the cross will be selling socks.¹

Als ich vor einigen Jahren an einem lauen Sommernachmittag mit zwei Freundinnen, die eine Lehrerin, die andere Naturwissenschaftlerin, durch Zürich flanierte, fielen mir die vielen populärkulturellen Verweise auf „Religion“ auf: Leichtbekleidete Frauen mit Engelsflügeln warben auf Plakaten für Parfüm, Passanten trugen glitzernde Kreuze um den Hals, in einem Schaufenster wackelte eine Papstfigur mit der Hand. Nach dem dritten Plakat einer „Eva“ mit Apfel liess ich meinen Freundinnen gegenüber eine Bemerkung über diesen Bezug zu „Religion“ fallen. Sie blieben stehen, lachten mich aus und erklärten mir den Sachverhalt folgendermassen: Meine Deutung habe nichts mit „Religion“ zu tun, vielmehr äussere sich so eine typisch religionswissenschaftliche *déformation professionnelle*. Ich sähe „Religion“ überall, auch da, wo sie gar nicht auftauche.

Auch wenn religionswissenschaftlich Arbeitenden ein besonderes Augenmerk für „Religion“ nachgesagt werden kann, habe ich meinen Freundinnen damals widersprochen und würde es auch heute noch tun. Es ist auffallend, wie häufig in populärkulturellen Medien wie Filmen, Werbungen, auf Kleidungsstücken oder im Internet auf „Religion“ verwiesen wird. Dies geschieht allerdings – und da haben meine Freundinnen recht – meist losgelöst von religiösen Organisationen, expliziten Transzendenzerfahrungen oder reglementierten religiösen Handlungen. Wenn beispielsweise das Unternehmen McDonald's in Israel für einen Holzkohleburger mit einer Höllendarstellung wirbt, die sowohl an römisch-katholische Vorstellungen von Himmel und Hölle als auch an die aus der antiken griechischen Mythologie stammende Strafe des Tantalos in der Unterwelt erinnert, ist dies keineswegs als eine Eigenbezeichnung einer religiösen Organisation zu verstehen und löst bei den Rezipierenden vielleicht ein Genussmoment, aber eher selten darüber hinausgehende Transzendenzerfahrungen aus.² In

-
- 1 Ein von BBC News online vom 11.3.2005 dem Juristen Thierry Massis bei einem Prozess gegen eine Werbung des Marithé et François Girbaud Fashion House zugeschriebener Ausruf: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4337031.stm> (26.1.2016).
 - 2 Die Werbung für den „Charcoal McRoyal“ wurde von McDonald's Israel in Auftrag gegeben, von der Agentur Yehoshua/ TBWA (Tel Aviv) entwickelt, von Rabel Productions (Tel Aviv) produziert und 2006 am TV sowie via Internet ausgestrahlt.

dieser Werbung wird gezeigt, wie ein junger Mann durch ein Höllentor tritt, wobei die Hölle auf der formalen Ebene dem Himmel entspricht und als weißer Raum voller schöner Frauen, die McDonald's-Speisen zu sich nehmen, gestaltet wurde. Einer dieser schönen „Engel“ überreicht dem Neuankömmling ebenfalls einen Burger. Dass dieses Setting die Hölle und nicht den Himmel darstellt, wird an einem Türspruch³ mit der Aufschrift „Welcome to hell“ zu Beginn ersichtlich sowie daran, dass der junge Mann, sobald er den Burger in der Hand hält, ein Mundschloss erhält und ihm der „himmlische“ Genuss vorenthalten wird (Abb. 1).

Eine solche Werbung will in erster Linie Aufmerksamkeit erregen.⁴ Aber es wäre zu einfach zu behaupten, sie hätte gar nichts mit Religion zu tun. Denn die Idee einer solchen Hölle, das im Clip gezeigte räumliche Setting mit „Himmelsleiter“ und einem „transzendenten“ Restaurant⁵, die weiße Kleidung der Beteiligten oder die Strafe des Nicht-essen-Könnens in einem mit Nahrung gefüllten Raum sind eindeutige Verweise auf medial überlieferte religiöse Repräsentationen.⁶ Die Werbung würde ohne ein Wissen um mögliche Deutungen dieser religiösen Verweise nicht wie von den Produzierenden intendiert – und vermutlich sogar überhaupt nicht – funktionieren.

Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=YlfGbA3BKHQ> (10.11.2015). Zum Tantalos-Motiv siehe Homer, Odyssee XI, 582ff.

3 Solche Türsprüche haben ebenfalls religiöshistorische Bedeutung. Ein Beispiel für einen solchen Türspruch, der wie im Werbeclip das Reich der Toten von dem der Lebenden trennt, ist das „Arrête! C'est ici l'empire de la mort“ beim Eintritt in den Beinhausteil der Katakomben in Paris, der im 18. Jahrhundert auf Grund einer Überfüllung der Friedhöfe angelegt wurde. Siehe dazu Koudounaris 2011.

4 Zur Funktion von Werbung siehe Schierl 2002.

5 Dies ist ebenfalls ein altes religiöshistorisches Motiv: Im Gilgamesh-Epos, Tafel X, führt die Göttin Siduri ein Restaurant am Ende der Welt.

6 Ich definiere Repräsentation hier vorläufig als die mediale Ausformung von Weltanschauungen in einem bestimmten soziokulturellen Kontext, womit Bedeutung geschaffen wird. Mehr zum Konzept der Repräsentation in Kap. 6.

1.1 Populärkultur: Repräsentation hegemonialer Vorstellungen



Abb. 1: Videostills aus einer McDonald's-Werbung aus Israel, die mit Verweisen auf religiöse Repräsentationen aus unterschiedlichen Traditionen „spielt“.

Dieses Beispiel zeigt, dass die Rezeption von „Religion“ (und ich will diesen Begriff absichtlich noch in Anführungszeichen setzen) in der Populärkultur eigenen regulierten Prozessen zu folgen scheint und mit Identifikationsmechanismen verbunden ist.⁷ Werbung eignet sich dabei aufgrund ihrer plakativen Darstellung und „nicht-religiösen“ Funktion der Generierung von Aufmerksamkeit besonders, um diese populärkulturelle Rezeption von „Religion“ prägnant hervorzuheben. Solche Rezeptionsprozesse finden sich aber ebenfalls in vielen anderen Bereichen der Populärkultur, allen voran in dem, was man umgangssprachlich als „Mode“ (populärkulturell regulierte Kleidung) bezeichnet. Bevor jedoch im Folgenden am Beispiel populärkultureller Kleidung die weiterführende Frage nach Rezeptionsprozessen religiöser Codes in „nicht-religiösen“ Bereichen gestellt werden kann, ist zunächst ein Nachdenken über die Verbindung der Begriffe „Rezeption“ und „Populärkultur“ sowie über die Bestimmung des Terminus „religiöser Code“ nötig.

1.1 Populärkultur: Repräsentation hegemonialer Vorstellungen

Obwohl eine etymologische Relation mit dem lateinischen *populus* (Volk) auf der Hand liegt, kann Populärkultur bei den oben geschilderten Prozessen nicht im Sinne einer „Volkskultur“ gedeutet werden, sondern ist breiter zu verstehen. Sie entsteht aus dem „Zusammenspiel von Öffentlichkeit, Markt und Medien“⁸, wie der Religionssoziologe Hubert Knoblauch dies prägnant ausdrückt. Populärkultur verbindet, um weiter mit Knoblauch zu argumentieren, „die verschiedenen Glieder der hochgradig arbeitsteiligen Gesellschaft. Sie bietet das Gros des gemeinsamen Wissens, das die aus-

7 Siehe Kap. 9 und 10.

8 Knoblauch 2009, 236.

differenzierten Systeme überbrückt, und stellt die Formen für die Kommunikation über sie hinweg bereit.⁹ Allerdings werden in und durch die Populärkultur nicht alle möglichen Formen der Kommunikation gleichbedeutend reproduziert, sondern es erfolgt eine Hierarchisierung hinsichtlich medialer Vermittlung ebenso wie bezüglich des gemeinsamen Wissens. Oder anders formuliert: Die Populärkultur ist ein Spiegel nicht aller, sondern der dominierenden soziokulturellen Erwartungen und Vorstellungen im Sinne einer „kulturellen Führung“, ein Terminus, den der Literaturtheoretiker Edward Said in seiner Studie zum Orientalismus geprägt hat.¹⁰ Said weist darauf hin, dass diese Prozesse mit einer bestimmten Art von Macht verbunden sind.

Der marxistische Philosoph Antonio Gramsci definiert diese dominierenden soziokulturellen Vorstellungen als hegemonial,¹¹ als ein prozessual-dynamisches Auspendeln soziokultureller Erwartungen im Zusammenspiel von (sozialem) Zwang und Konsens.¹² Der Kulturwissenschaftler Stuart Hall fügt an, dass hegemoniale soziokulturelle Machtprozesse in der Regel von den Teilhabenden nicht als problematisch, sondern als „normal“ wahrgenommen werden: „Hegemonie ist eine Form der Macht, die auf der Führung einer Gruppe in vielen Handlungsfeldern gleichzeitig beruht, so dass ihre Vormachtstellung über breite Zustimmung verfügt und als natürlich und unvermeidbar erscheint“.¹³ Und: „Die Definition der hegemonialen Perspektive besteht zum einen darin, dass sie im Rahmen ihrer Terminologie den mentalen Horizont, das Universum möglicher Bedeutungen eines gesamten Sektors von Beziehungen in einer Gesellschaft oder Kultur festlegt und zum anderen den Stempel der Legitimität trägt“.¹⁴ Für das hier verfolgte Argument ist zentral, dass das Zusammenspiel der Macht populärkultureller Vorstellungen, der breiten Zustimmung zu dieser Macht und der Legitimation dieser Vorstellungen als „normal“ oder sogar „natürlich“ angesehen werden. Dabei ist dieses „hegemonial“ in der vorliegenden Studie nicht wertend zu verstehen: Ich verwende es als Begriff für die Bezeichnung soziokultureller Mainstreamprozesse und nicht, wie in den Cultural Studies, um ein Moment des Verdachts zu

9 Knoblauch 2009, 237.

10 Said 1978, 7.

11 In der vorliegenden Arbeit verwende ich die Begriffe „hegemonial“ und „dominant“ synonym. Zum Begriff „dominant“: Hall 1997; Hall 2004b.

12 Siehe Gramscis Ausführungen zur Ideologie und dem Alltagsverständ in seinen Gefängnisheften in Becker/ Candeias/ Niggemann/ Steckner 2013, 112ff.

13 Hall 2004b, 145.

14 Hall 2004a, 79.

bestätigen.¹⁵ Vielmehr ist die Bestimmung von hegemonialen Mechanismen zentral, um das hier interessierende Populäre in das komplexe Netzwerk von Kultur einzurordnen.

Hall betont die Wichtigkeit medialer Repräsentation bei der Formung und Vermittlung hegemonialer Vorstellungen, er spricht in diesem Fall sogar von einem „Regime der Repräsentation“¹⁶, das durch in der Sozialisation verinnerlichte Codes funktioniert. Woher wissen wir beispielsweise, dass ein Automobil der Firma Lexus Prestige vermittelt, wie eine ideale Familie auszusehen hat,¹⁷ was man in welchem Kontext anziehen sollte oder wie der Prozess des Flirtens abläuft? Solche sozialen Interaktionscodes kennt man nicht nur dadurch, dass es einem explizit beigebracht wird oder durch persönliches soziales Ausprobieren und individuelle Erfahrung, sondern zu einem Grossteil im Wechselspiel mit dem, was ich hier als Populärkultur verstehe: Wir wissen diese Dinge aus Filmen, Büchern, Musik, Events, Werbungen, dem Fernsehen oder den Social Media. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist das Aussehen: Was als schön gilt, ist hochgradig zeit- und kulturspezifisch und unterliegt hegemonialen Vorstellungen von Sexualität, Genderrollen, sozialem Prestige, Aging, Körperfildern.¹⁸ Schönheitsvorstellungen werden nicht gesetzlich vermittelt und den Kindern auch nicht explizit in der Schule beigebracht, sondern es sind populärkulturelle Prozesse, die solche Vorstellungen generieren, formen und vermitteln. Am meisten Prestige verleiht sogenannt natürliche Schönheit. Diese wird allerdings nur mit vielen Crèmes, rasierten Achselhaaren, in Form gezupften Augenbrauen, regelmässigem sportlichem Training, der richtigen Frisur und Kleidung erreicht.¹⁹ Hier finden also Naturalisierungsprozesse von soziokulturellen Vorstellungen statt. Diese Naturalisierungsprozesse machen es für das Individuum schwierig, solche Schönheitsideale ohne sozialen Prestigeverlust zu durchbrechen.

15 Siehe zur Einordnung der Cultural Studies und ihren politischen Impetus Kap. 4.2.

16 Hall 2004b, 133.

17 Siehe dazu die Arbeit von Fritz 2015.

18 Einen kulturwissenschaftlichen Zugang zu Schönheit und Körper bieten die Aufsätze in Geiger 2008.

19 Bereits bei Jean-Jacques Rousseau, der die nachfolgenden Natur- und Körpervorstellungen massgeblich geprägt hat, ist die natürliche Schönheit überraschend kulturell konzipiert, denn sie ist eng verbunden mit seinem Frauenideal. Siehe Bovenschen 2003, 164–181.

Die Populärkultur kann in diesem Sinne als prozessuale, anhand marktlich²⁰-mediale Regulierungen verbreitete, im Alltag wiederzufindende Repräsentationsfläche hegemonialer Vorstellungen umrissen werden. Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um ein homogenes oder nur auf den so genannten Mainstream beschränktes Feld, sondern Populärkultur kann als fluide²¹ Repräsentationsfläche bezeichnet werden: Zunächst subversive Standpunkte können beispielsweise durch Einbettung in populärkulturell-hegemoniale Prozesse zu hegemonialen Vorstellungen werden. Es finden sich aber auch subkulturspezifische populärkulturelle Vorstellungen, die sich von den hegemonialen Erwartungen in einer Mainstream-Kultur unterscheiden können, wobei gleichzeitig der transgressiv-durchlässige Charakter der konzeptuellen Trennung zwischen Mainstream und Subkultur betont werden muss.

Populärkultur ist nicht inhaltlich zu bestimmen, sondern sie kann als „Gefäß“ zur Repräsentation hegemonialer Vorstellungen umrissen werden. Diese populärkulturellen Repräsentationen werden nun vielfach anhand eines Verweises auf traditionelle (das heißt, bereits soziokulturell bekannte) Codes und Semantiken gefüllt, wobei solche traditionellen Codes aus ihrem Herkunftskontext gelöst und in neue Settings gestellt werden.²² Dieses Fluktuiieren zwischen dem Verweisen auf traditionelle Codes und ihre Semantiken und dem innovativen Adaptieren dieser Codes in Kombination mit neuen Kontexten bezeichne ich als „Rezeption“. Rezeption in diesem Sinne ist mit Stuart Hall zu verstehen als Kodierung (neuer) soziokultureller Bedeutung anhand des Dekodierens und Adaptierens bestehender semantischer Prozesse.²³ Ich verstehe Rezeption als einen aktiven Prozess, der auf Bekanntes verweist und dieses gleichzeitig adaptiert.

20 Ich werde diesen Aspekt in der vorliegenden Arbeit nur am Rande streifen (siehe Kap. 7). Wichtig ist jedoch, dass ich „marktlich“ nicht nur im Zusammenhang einer finanziellen Leistung, sondern offener und wertfreier auch als (durchaus kostenlose) Vermarktung von Vorstellungen, Lebenshaltungen oder Personen verstehe.

21 „Fluide“ ist ein wissenschaftliches Modewort geworden. Zur Reflexion dieses Begriffs: Lüdeckens/ Walthert 2010. Der Begriff ist nützlich, um das zu charakterisieren, was am besten mit dem Bild von Quecksilber verdeutlicht wird: Eine fluide Bewegung ist beobachtbar, aber nur schwer vorhersagbar. Fluide bezeichnet etwas wissenschaftlich Unkontrollierbares, das nur eine analytische Momentaufnahme ermöglicht. Fluide ist also nicht eine Bezeichnung eines Phänomens, sondern eines Konzepts.

22 Zu einer Umreissung des Begriffs „Code“ siehe Kap. 2.2.4; Reflexionen zu „Tradition“ finden sich in Kap. 2.2.5.

23 Hall 2001; Hall 2004a.

1.2 Funktionen religiöser Codes: Fragestellung und Aufbau der Studie

Die Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur zeichnet sich nun durch kodierte Verweise auf Teile spezifischer religiöser Traditionen in einem „nicht-religiösen“ Repräsentationssystem aus, wobei diese Verweise Vorstellungen über „Religion“ allgemein und die betreffenden religiösen Traditionen im Speziellen spiegeln, aber auch ein innovatives Moment beinhalten. Wie Innovation ins Spiel kommt, variiert dabei je nach Medium und Funktion der Rezeption. Sie kann beispielsweise durch eine Adaption oder eine neue Zusammenstellung der religiösen Codes, durch eine neue Kontextualisierung oder auch nur durch eine ungewohnte Art der Mediatisierung hervortreten. Bei solchen populärkulturellen Rezeptionsprozessen arbeiten die Produzierenden²⁴ jedoch nicht im Auftrag religiöser Organisationen oder Gemeinschaften, sondern beispielsweise einer Hamburgerkette (im Falle der McDonald’s-Werbung) oder eines Modeunternehmens (mit Blick auf den Fokus meiner Studie). Dennoch findet bei diesen populärkulturellen Prozessen ein expliziter Verweis auf bestimmte, nicht zufällig gewählte religiöse Traditionen statt. Oder anders formuliert: Werbungen wie diejenige für den Holzkohleburger von McDonald’s nehmen Codes aus unterschiedlichen religiösen Traditionen explizit auf und gehören somit in die facettenreiche Rezeptionsgeschichte religiöser Repräsentationen.

1.2 Funktionen religiöser Codes: Fragestellung und Aufbau der Studie

Die Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur steht – ausgearbeitet am Beispiel populärkultureller Kleidung – im Zentrum der vorliegenden Untersuchung. Dabei interessieren mich nicht nur diese Rezeptionsprozesse, sondern auch die Frage, wie sie religionswissenschaftlich erfassen werden können. Denn trotz der zu beobachtenden expliziten Verweise auf „Religion“ in der Populärkultur und der Fülle an empirischem Material, in dem religiöse Codes in scheinbar „nicht-religiösen“ Kontexten und angeblich ohne „Glaubensbekenntnis“ redundant verwendet, adaptiert, popularisiert und weiterrezipiert werden, ist deren religionswissenschaftliche

²⁴ In der vorliegenden Arbeit werden männliche und weibliche Bezeichnungen willkürlich verwendet. Ist ein explizites Gender gemeint und wird dies aus dem Kontext nicht deutlich, wird ein Adjektiv zur präzisen Bestimmung hinzugefügt.

Erforschung recht überschaubar.²⁵ Die Untersuchung der Aufnahme religiöser Codes in der Populärkultur wird vielfach als ein Teilbereich von *media and religion* abgehandelt, ein Forschungsfeld, das seit den 2000er Jahren vermehrt Aufmerksamkeit erhalten hat.²⁶ Studien im Feld Medien und Religion konzentrieren sich meist auf einen Aspekt medialer Vermittlung, beispielsweise auf Repräsentation, Produktion oder Rezeption und beschränken sich auf ein bestimmtes Medium, beispielsweise auf Filme²⁷, Karikaturen²⁸, Werbungen²⁹, Museen³⁰ oder populäre Literatur³¹, um nur einige der bereits untersuchten Rezeptionsprozesse religiöser Codes zu nennen. Diese Fokussierung ist dem Umstand geschuldet, dass die Thematisierung von Religion in einem populärkulturellen Rahmen der Logik der jeweils benutzten Massenmedien unterstellt ist.³² Denn: Nicht alle Medien unterliegen denselben Regeln; spezifische mediale Ausdrucksmittel sind verschiedenen Funktionen verpflichtet und mit unterschiedlichen soziokulturellen Leistungen verbunden. So soll beispielsweise Werbung Aufmerksamkeit erregen, um die Rezipierenden vom Kauf des angepriesenen Produkts zu überzeugen.³³ Karikaturen dagegen halten einer bestimmten Situation, einer Person oder einem soziokulturellen Bereich einen (verzerrten) Spiegel vor und wollen aufrütteln, weswegen sie mit gänzlich anderen syntaktischen und semantischen Codes operieren als Werbung.³⁴ Je nachdem ob ein religiöser Code also in einem Film, auf einem Werbeplakat, in einer Karikatur oder auf einem T-Shirt erscheint, eröffnen sich andere Verweisfelder, die mit je spezifischen medialen Funktionen und Leistungen hinsichtlich der Repräsentation von Religion verbunden sind, wie der Me-

25 Hier ist auch zu erwähnen, dass es aus anderen Fachbereichen nur wenige Forschungen zur Verwendung religiöser Codes in der Populärkultur gibt (mit Ausnahme der Theologie, die z.B. führend in der Analyse der Interaktionen zwischen Film und Religion ist; siehe für Literatur Mäder 2012). Oft wird Religion in der Erforschung der Populärkultur sogar explizit ausgeblendet. Ausgezeichnete Ausnahmen bilden u.a. das volkskundliche Buch von Schöne/ Groschwitz 2014 zu „Religiosität und Spiritualität“ oder die kulturwissenschaftliche Studie von Trummer 2011 zur Figur des Teufels in der populären Musik.

26 Zu Medien und Religion als Forschungsfeld: Kirby/ Cusack 2017; Stout 2012.

27 Pezzoli-Olgati/ Martig 2009 und vor allem Mäder 2010; Mäder 2011; Mäder 2012; Mäder 2014.

28 Glavac 2010; Glavac 2011; Glavac 2013.

29 Knauss 2010.

30 Pezzoli-Olgati 2015.

31 Von Wyss-Giacosa 2015.

32 Hjarvard 2006, 3.

33 Schierl 2002.

34 Glavac 2011.

dienwissenschaftler Stig Hjarvard betont: „Individual media are dependent on their technological features, aesthetic conventions and institutional framework, which may entail that the internet may have somewhat different consequences for religion than television“.³⁵ Das Medium ist nicht nur ein Träger oder Kanal für semantische Verweise, sondern formt in einem Wechselspiel die Bedeutungen von Codes, ihre Verwendung, die Kontexte, in denen sie auftauchen, und die Vorstellungen, die damit verbunden werden, massgebend mit.³⁶ Die „Logik“ der jeweiligen Repräsentation ist also eine medienspezifische: Jedes Medium verlangt nach je eigenen theoretisch-methodologischen Überlegungen und nach spezifischen methodischen Herangehensweisen.

Auch ich werde deshalb für meine Frage nach einer konzeptuellen Herangehensweise an populärkulturelle Verweise auf religiöse Codes auf einen spezifischen Typus von Mediatisierungsprozessen fokussieren. Während die Rezeption religiöser Codes in Filmen, in Karikaturen, in Werbung, in Bildern bereits das Forschungsinteresse der Religionswissenschaft geweckt hat, wurde die vestimentäre Seite der Populärkultur bis anhin kaum erforscht.³⁷ Ich werde in der vorliegenden Untersuchung meine theoretischen Gedanken deshalb an vestimentär-populärkulturellen Prozessen festmachen.

Die empirisch beobachtbare Repräsentation religiöser Codes in der populären Kleidungskultur ist äußerst facettenreich und multimedial: Große Modeunternehmen wie United Colours of Benetton werben mit Verweisen auf religiöse Traditionen auf Plakaten oder im Internet (Kap. 3.2.3). Models stöckeln in im TV übertragenen und im Internet besprochenen Haute Couture-Shows als verführerische Engel über den Laufsteg (Kap. 3.2.1). Oder Musiker kodieren ihr textiles Merchandise mit Verweisen auf religiöse Traditionen (Kap. 6 und 7). So verkaufte der kommerziell erfolgreiche Hip-Hop-Musiker und Modedesigner Kanye West für sein sechstes Studioalbum „Yeezus“ (Def Jam, 2013) als Tour-Merchandise T-Shirts mit der Aufschrift „Yeezus“³⁸ und „God wants you“. Beide Begriffe werden aus Produzentensicht als Selbstbezeichnung des Musikers verstanden. Für einen Sunday Service (eine religiöse Musikveranstaltung), den er im Rahmen des berühmten Coachella-Festivals 2019 präsentierte, gab es gemäß

35 Hjarvard 2006, 3.

36 Besonders konsequent formuliert hat dies Marshall McLuhan mit seinem berühmten Slogan „the medium is the message“. Siehe McLuhan 1964.

37 Zur Forschungsgeschichte siehe Kap. 3.1.

38 Eine Zusammenstellung aus „Yeezy“ (dem Spitznamen des Musikers) und Jesus.

verschiedenen Twitter-Accounts unter Anderem Socken mit der Aufschrift „Jesus Walks“.³⁹

Aber nicht nur im Kontext bekannter Firmen, Designer und Musiker finden sich Verweise auf religiöse Traditionen. Auch im Alltag, auf der Strasse, tragen Menschen religiöse Codes in einem populärkulturellen Kontext, beispielsweise Modeschmuck in Form von Kreuzen oder dem alt-ägyptischen Ankh (Kap. 3.2.2). All diese Beispiele konstituieren Verweise auf „Religion“ in populärkultureller Kleidung⁴⁰. Dabei kommen Fragen auf: Werden bei solchen populären Prozessen religiöse Codes spielerisch umgedeutet, oder steckt eine religiöse Semantik hinter der Wahl solcher Verweise auf religiöse Traditionen (Kap. 6)? Handelt es sich um eine provokative Umdeutung religiöser Inhalte oder steht die Darlegung einer religiösen Identität im Vordergrund (Kap. 9)? Geht es um „Religion“ – und wenn ja, wie kann man „Religion“ in diesem Kontext bestimmen – oder eher um modische Statements? Welche Funktionen übernehmen religiöse Codes auf Kleidungsstücken, falls es keine religiöse ist?

Oder anders formuliert: Haben meine Freundinnen recht oder nicht?

An die empirisch beobachtbare Häufigkeit religiöser Codes in Verbindung mit populären Kleidungsstücken anknüpfend, werde ich im Folgenden aus einer religionswissenschaftlichen Sicht anhand einer Fallstudie im Black Metal rekonstruieren, welche Bedeutungen und Funktionen religiöse Codes in der vestimentären Populärkultur haben. Die dabei zu beobachtenden Prozesse der Verweise auf religiöse Traditionen, die innovative Umdeutung und Neusitierung religiöser Codes sowie die Frage nach der Funktion dieser Rezeption sind äusserst komplex. Um die dabei herauskristallisierten Prozesse religionswissenschaftlich zu systematisieren, schlage ich zur Erweiterung des Instrumentariums unseres Faches ein Modell vor, das ich den britischen Cultural Studies entnehme und für die Religionswissenschaft adaptiere, nämlich den sogenannten *circuit of culture*. Ich werde das Wort *circuit of culture* auf Deutsch als „Kulturzirkel“ übersetzen.

Der Fokus der Argumente wird im Folgenden auf die Gegenwart und den europäischen Raum gelegt. Sowohl bei den theoretischen Gedanken als auch bei der empirischen Untersuchung werde ich vom textilen Materi-

39 Zu den Sunday Services siehe: https://en.wikipedia.org/wiki/Sunday_Service_Choir (20.12.2019). Zum Coachella-Merchandise: Tweet von Def Jam Recordings, 21.4.2019: <https://twitter.com/defjam/status/1119978338955743232> oder von Lindsey Weinberg, 21.4.2019: <https://twitter.com/WeinbergLindsay/status/1119965826570829824> (beide 20.12.2019).

40 Zur Definition von Kleidung siehe Kap. 2.1.

al, dem Kleidungsstück, ausgehen. Die vorliegende Studie folgt einem kulturwissenschaftlichen Ansatz und orientiert sich an David Morgans Ansatz der *material religion*⁴¹ sowie dem Konzept des *cultural imaginary*⁴². Kaum zu leugnen ist ausserdem eine Beeinflussung der vorliegenden Untersuchung durch semiotische Reflexionen; ich gehe davon aus, dass das Soziokulturelle nie ausserhalb des Semiotischen, bzw. der Repräsentation, existiert.⁴³

Das Ziel der Studie ist es, einen Beitrag zur Erhellung der in der Religionswissenschaft wichtigen Diskussion um Religion und Populärkultur sowie des vielschichtigen Wechselspiels zwischen Religion und Kleidung zu leisten und diese beiden Blickwinkel zu verbinden.

Der Aufbau des vorliegenden Buches folgt dem *circuit of culture*, den ich nicht nur als religionswissenschaftliches methodologisches Instrumentarium verstehe, sondern als programmatisches systematisierendes Modell vorschlage.

Nach dem Einstieg werden in Kapitel 2 die zentralen theoretischen Begriffe und Ansätze reflektiert. Dabei werde ich, einem *material religion*-Zugang verpflichtet, beim Blick auf Kleidung beginnen (Kap. 2.1) und dann zu Religion forschreiten, die ich mit der Definition von Fritz Stolz umreisse (Kap. 2.2). In Kapitel 3 werden Kleidung und Religion auf einer theoretischen Ebene zusammengebracht und Blickrichtungen auf den Schnittbereich zwischen ihnen reflektiert.

Kapitel 4 erläutert den dieser Studie zu Grunde liegenden systematisierenden *circuit of culture*. Ich erläutere seine Propagierung im Kontext der britischen Cultural Studies, reflektiere seine Chancen und Grenzen und formuliere ihn zu einem religionswissenschaftlichen Instrumentarium und Programm um, indem ich ihn adaptiere und neu anordne.

In den folgenden Kapiteln 5 bis 12 führe ich die in Kapitel 4 aufgestellten systematisierenden Kategorien aus und erprobe sie an einer Fallstudie, wobei ich in Kapitel 5 die Methode erläutere und in das Fallbeispiel einführe. Ich folge bei der Analyse den Prozesskategorien des adaptierten Kulturzirkels und untersuche Repräsentation (Kap. 6), Produktion (Kap. 7), Verwendung (Kap. 8), Identität (Kap. 9), Regulierung (Kap. 10) und Emo-

41 Morgan 2010.

42 Pezzoli-Olgati 2015.

43 Siehe Hall 2004c, 50. Der hier benutzte *circuit of culture* ebenso wie die Kleidungsforschung sind von semiotischen Zugängen geprägt. Dabei möchte ich jedoch betonen, dass ich einen semiotischen Zugang als heuristische Herangehensweise verstehe und nicht davon ausgehe, dass die benutzten Kategorien immanent im Kleidungsstück „vorhanden“ sind.

tion (Kap. 11) sowie die Verbindung zwischen diesen Prozessen (Kap. 12). Als Fallstudie habe ich mich für die vestimentäre Seite der Schweizer Black Metal-Szene (kurz: BM) entschieden. Dieses Beispiel wurde ausgewählt, weil es sich beim Black Metal um eine in der Religionswissenschaft noch wenig erforschte und gleichzeitig überschaubare populäre Musikszene handelt, in der häufig Codes aus unterschiedlichen religiösen Traditionen vestimentär verwendet werden. Das Beispiel dient dazu, die Komplexität der populärkulturellen Rezeption religiöser Codes darzulegen und die konzeptuellen Reflexionen sowie den adaptierten Kulturzirkel in einem klar abgesteckten Feld zu erproben. Am Ende werden die am Fallbeispiel gemachten Beobachtungen generalisiert und in Relation zur Theorie gelesen (Kap. 13). Im Ausklang wird der Nutzen des *circuit of culture* für die Religionswissenschaft noch einmal abschliessend reflektiert.

Zum Schluss dieser Einleitung sei ein darstellungs- und forschungspragmatischer Hinweis erlaubt: Grundlage und Ausgangspunkt der vorliegenden Studie bildet Kleidung. Kleidung definiere ich als Repräsentationssystem, das sich nicht nur⁴⁴, aber unter anderem auch in dreidimensionalen, meist textilen Objekten, die verschiedene menschliche Sinne ansprechen, ausprägt. Es ist kein Zufall, dass Schneider Stoffe vor dem Kauf nicht nur sehen, sondern anfassen wollen. Kleidungsstücke kann man in Worten beschreiben, man kann sie sehen, fühlen, riechen, aber auch hören, wie das sprichwörtliche „Knistern von Seide“ prägnant ausdrückt. Textilien wirken am menschlichen Körper anders als an einer Schneiderpuppe. Durch die Bewegung des Körpers, die Reflexion des Lichtes, die Situierung im Raum werden Kleidungsstücke oft erst zu dem, was sie für soziale Interaktion bedeuten. So waren beispielsweise Ballkleider vor der Erfindung des elektrischen Lichts farblich auf Kerzenlicht abgestimmt. Diese multisensuale Bedeutung von Kleidungsstücken stellt eine wissenschaftliche Untersuchung vor methodische Probleme.⁴⁵ Dabei geht es nicht nur darum, wie man Kleidung methodisch fassen, sondern vor allem auch, wie man sie adäquat in akademischen Untersuchungen wiedergeben kann. Denn eine ausschliesslich auf einer Textebene stattfindende Beschreibung vestimentärer Materialien und damit verbundener soziokultureller Prozesse kann Kleidungsstücken nur im Ansatz gerecht werden. Leider wird dies, gerade in religionswissenschaftlichen Untersuchungen, kaum reflektiert, und noch

44 Über Kleidungsstücke wird auch geschrieben, gesprochen, sie werden ikonographisch abgebildet und normativ reguliert, um nur einige nicht-textile mediale Ausformungen eines Kleidungssystems zu nennen.

45 Zur Reflexion methodischer Zugänge zu Kleidung siehe Taylor, Lou 2002.

immer finden sich verschiedene Studien zu Kleidung, die sich lediglich auf die literarische Dimension beschränken.⁴⁶ Hier gilt es zu bedenken, dass bereits die Einbettung qualitativ hochstehender Bilder eine darstellungs-pragmatische⁴⁷ Herausforderung für eine akademische Studie darstellt. Auch in der vorliegenden Studie kann diese Problematik nur angesprochen, aber nicht gelöst werden. Es war mir jedoch für die Untersuchung wichtig, exemplarische Kleidungsstücke auch textilanalytisch-materiell zu untersuchen (zur Methode siehe Kap. 5.1). Um zumindest die visuelle Ebene dieser Untersuchungen zugänglich zu machen, habe ich umfangreiches Bildmaterial in die vorliegende Arbeit integriert. Diese Abbildungen dienen keinem illustrativen Zweck, sondern bilden einen methodisch eigenständigen Zugang zu Kleidungsstücken. Sie sind wichtige Bestandteile meiner Argumentation und zeigen oft mehr als die literarische Beschreibung der betreffenden Kleidungsstücke leisten kann.

46 Ein positives Gegenbeispiel bildet die Dissertation von Jacqueline Grigo (2015). Grigo hat mit filmischen Mitteln gearbeitet, was ihrer Studie eine wertvolle zusätzliche Dimension verleiht.

47 Man denke man an Urheberrechte, die Kosten für 4-Farben-Druck, etc.

2 Kleidung, Textil, religiöser Code: Definitionen

There is no stand-alone definition;
each of the terms is defined
by its relations to the
other terms in the structure.⁴⁸

Judith Butler beklagt hinsichtlich des Körpers, dass er kaum konzeptuell zu erfassen sei: „I tried to discipline myself to stay on the subject, but found that I could not fix bodies as objects of thought. [...] Inevitably, I began to consider that perhaps this resistance was essential to the matter in hand“.⁴⁹ Diese Beobachtung lässt sich auch auf Kleidung übertragen. Ich habe bis anhin von Kleidung, Mode, von Kleidungspraxis, Kleidungsstücken, Textilien sowie, auf der anderen Seite, von Religion, religiösen Traditionen, religiöser Praxis, religiösen Codes gesprochen. Um den Blickwinkel der vorliegenden Arbeit und vor allem die resultierenden Beobachtungen nachvollziehen zu können, ist es zentral, diese Begriffe nicht undefiniert zu lassen. Dabei sind diese Definitionen als heuristisch-konzeptuelle Hilfsmittel zu lesen, die die Nachvollziehbarkeit der folgenden Argumentation und Analyse erleichtern und religionswissenschaftliche Anknüpfungspunkte ermöglichen sollen. Denn, wie Clifford Geertz prägnant schreibt, können „Definitionen, auch wenn sie bekanntlich nichts beweisen, [...] doch zur Orientierung oder Neuorientierung des Denkens beitragen“.⁵⁰ Da die in der vorliegenden Arbeit propagierte Perspektive bei Kleidung ansetzt, will ich auch mit der theoretischen Reflexion dieses Begriffs beginnen. Ich werde zunächst illustrierende Beobachtungen zu Kleidung anführen, um am Ende in einem Glossar eine heuristische Umreissung der wichtigsten Begriffe des hier verfolgten theoretischen Rahmens zu wagen.

48 Barnard 2008, 11.

49 Butler 1993, ix.

50 Geertz 1987, 48.

2.1 „Do you understand muslims?“: Kleidung

2.1.1 Vestimentäre Kommunikation

Kleidung ist in der heutigen „westlichen“⁵¹ Welt allgegenwärtig, und zwar einerseits als zu tragende, materiell ausgeführte textile Stücke, andererseits wird Kleidung auf Bildern, in Texten, Filmen oder Werbungen repräsentiert.⁵² Vestimentäres Verhalten und medial vermittelte Kleidungsrepräsentationen, so könnte man mit den beiden Soziologen Stefanie Würzt und Roland Eckert, die sich auf Alfred Schütz stützen, sagen, ist ein Teil unserer alltäglichen Lebenswelt.⁵³ Es ist kaum möglich, sich Kleidung zu entziehen, wie die Kleidungsforscherin Jennifer Craik deutlich darlegt: „Like it or not, fashion exerts a powerful hold over people – even those who eschew it“.⁵⁴ Kleidungsstücke und damit verbundene Vorstellungen prägen den individuellen „Habitus“, um Pierre Bourdieus Terminus für die soziokulturelle Einbettung und Prägung einer Person hinzuzuziehen,⁵⁵ und sie formen kollektive Mentalitäten. Kleidung spielt eine massgebliche Rolle in der Formung grundlegender soziokultureller Kategorien und Differenzen wie Gender, Alter, Ethnizität, etc. Ich benutze dabei den Begriff „soziokulturell“, um die Interaktion zwischen sozialen und kulturellen Prozessen zu betonen: Die beiden Begriffe verbinden, mit Peter L. Berger und Thomas Luckmann gesprochen, unterschiedliche Perspektiven auf kollektive „Wirklichkeitskonstruktionen“.⁵⁶ Wirklichkeit kann dabei als das verstanden werden, was von einer Gemeinschaft als selbstverständlich wahrgenommen und sozial geteilt wird. Wirklichkeiten in diesem Sinne strukturieren die denkbaren Möglichkeiten und reduzieren sie auf durch soziale Interaktion geteilte Vorstellungen – und genau das verstehe ich, wenn ich von „Kultur“ (als Substantiv), bzw. soziokulturell (als Adjektiv)

51 Ich verstehe „westlich“ hier nicht in einem geographischen Sinn, sondern als Lebenshaltung, die von einem spätkapitalistisch-konsumentistischen Hedonismus sowie einem propagierten Pluralismus und konstruierten Individualismus geprägt ist.

52 Zur sozialen Relevanz von Kleidung siehe Crane 2000; zur Bedeutung in unterschiedlichen Medien Taylor, Lou 2002.

53 Würzt/ Eckert 1998, zum Begriff „vestimentäres Handeln“ siehe König 2007.

54 Craik 1994, IX.

55 Bourdieu 1997.

56 Berger/ Luckmann 2001.

spreche.⁵⁷ Kultur umfasst in diesem Verständnis also nicht alles Mögliche, sondern ist ein Begriff für kollektiv sozial Geteiltes. Dabei spielt das Mediale eine grosse Rolle. Ich verstehe das Mediale als die Repräsentation der soziokulturellen Wirklichkeitskonstruktionen (also des kollektiv Geteilten) in bestimmten sensual wahrnehmbaren Formen anhand spezifischer Regeln. Rund um diese sensual wahrnehmbaren, geregelten Repräsentationen entstehen Systeme, also Repräsentationsnetzwerke, die sich solcher medialen Formen bedienen. Soziale Interaktion verläuft anhand solch medialer Repräsentationsnetzwerke und konkreten medialen Formen, beispielsweise über Sprache, Texte, Bilder, Filme oder im vorliegenden Fall auch Körperinszenierungen.

Körperinszenierungen – und damit auch Kleidung – können nicht losgelöst vom menschlichen Körper betrachtet werden, wie der Medienwissenschaftler Marshall McLuhan 1964 in seinem kontroversen, aber aufschlussreichen Buch *Understanding Media* prägnant formuliert hat. Gemäß ihm sind Medien im Sinne oben genannter Repräsentationen als Extensionen des Körpers zu definieren:⁵⁸ Das Rad und später das Auto ist eine Extension der Beine, bzw. der Fähigkeit des Gehens; der Computer eine Extension des Nervensystems. Kleidung wird von ihm als Extension des Körpers, als zweite Haut, betrachtet.⁵⁹ Aber nicht nur Kleidung kann nicht losgelöst vom Körper betrachtet werden, sondern ebenso wenig kann der Körper für den hier interessierenden Kulturraum von Kleidung getrennt werden.⁶⁰ Kleider sind dermassen zentral, dass Nacktheit zu etwas soziokulturell Besonderem wird, das nur in bestimmten Räumen Platz hat und je nach Sichtweise mit Erotik, einer besonders naturnahen Lebenseinstellung⁶¹ oder dem Erregen öffentlichen Ärgernisses verbunden wird. Körper und Kleidung sind deshalb sich gegenseitig formende, sich rezipierende und transformierende Pole in einem fluiden prozessualen Interaktionsraum.

57 Ich verwende hier absichtlich nicht das auf Deutsch etwas umständliche Wort „Soziokultur“, auch wenn es konsequenter wäre. Mit dem Begriff „Kultur“ ist aber immer „Soziokultur“ gemeint, also das via medialer Kommunikation sozial kollektiv Geteilte.

58 McLuhan 1964; bildlich ausgedrückt wird diese Idee in Fiore/ McLuhan 2008, wobei dort die Kleidung als „zweite Haut“ im Bild wegfällt und eine nackte Frau gezeigt wird.

59 Siehe Glavac/ Höpflinger/ Pezzoli-Olgati 2013.

60 Siehe als Beispiele mit Verweisen auf weitere Literatur Barnard 1996/ 2008; Arthur 1999; Arthur 2000; Taylor, Lou 2002; Glavac/ Höpflinger/ Pezzoli-Olgati 2013.

61 Man denke an die Lebensreformbewegung des frühen 20. oder das Nacktwandern des frühen 21. Jahrhunderts.

ter. Ich will deshalb für die folgenden Überlegungen bei dieser engen Interaktion zwischen Kleidung und Körper beginnen und danach von ihr weitergehend nach einer nützlichen Umreissung von Kleidung für den vorliegenden Blick auf die Verwendung religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur suchen.

Ausgehend von der Grundannahme, dass Kleidung als Extension der Haut grundlegende, mit dem Körper verbundene soziokulturelle Vorstellungen repräsentiert, bietet es sich an, zunächst einige Gedanken zum Körper anzufügen. Körper sind etwas Selbstverständliches, wir alle sind unsere Körper.⁶² Diese Selbstverständlichkeit des Körpers erschwert jedoch seine konzeptuelle Erfassung, wie mit dem zu Beginn dieses Kapitels zitierten Gedanken von Judith Butler bereits angedeutet wurde.⁶³ Denn der menschliche Körper ist trotz seiner Zentralität für alles, was Menschen tun und denken, zunächst etwas nicht Festgelegtes, er ist „messy“⁶⁴, unbestimmt und wird erst durch in der Sozialisation und in sonstigen Traditions- und Lernprozessen weitergegebene soziokulturelle Konventionen geformt und in Ordnungsraster eingepasst.⁶⁵ Dabei bleibt jedoch eine Art „Eigensinn“ des Körpers bestehen, wie Julia Reuter es formuliert.⁶⁶ Der Körper ist soziokulturell nie ganz bestimbar und deshalb auch theoretisch nur schwer fassbar. Erwartungen dem Körper gegenüber sind also nicht vorgegeben, sondern immer Möglichkeiten, die im Zusammenspiel zwischen soziokulturellen Vorstellungen, Selbstbild, von Individuen konstruierten Fremdwahrnehmungen, von aussen wahrgenommenen Fremdwahrnehmungen und jeweiligem Kontext geformt werden.⁶⁷

Ein wichtiges Repräsentationsnetzwerk, um Körperforschungen zu formen und zu vermitteln, bildet Kleidung. Kleidung repräsentiert den Körper immer in Interaktion mit am Körper festgemachten soziokulturellen Vorstellungen, wobei der Körper Formungsmechanismen unterliegt. Diese Formung kann „materiell-physisch“ sein: Der Körper wird beispielsweise nach gängigen stark normativen und normierenden Schönheitsidealen ge-

62 McGuire 1990, 283f.

63 Butler 1993, ix.

64 Höpflinger/ Knauss/ Ornella 2014, 15ff.

65 Siehe Fortunati/ Katz/ Riccini 2003; Glavac/ Höpflinger/ Pezzoli-Olgati 2013; Höpflinger/ Knauss/ Ornella 2014; auch McGuire 1990, 228.

66 Reuter 2011.

67 Jacqueline Grigo zeigt in ihrer Studie zu Kleidung und Religion prägnant auf, dass sich die von Individuen empfundenen Fremdwahrnehmungen nicht mit den von aussen beobachtbaren Fremdwahrnehmungen decken müssen. Siehe Grigo 2015.

und verformt. Man denke an das Schneiden und Drapieren der Kopfhaare zu einer „Frisur“ oder an Knochenverformungen, wie sie in Europa vor allem durch die Schnürbrust und später (bis ins frühe 20. Jahrhundert) durch das Korsett erreicht wurden.⁶⁸ Korsetts sind ein besonders illustratives Beispiel für eine körperliche Veränderung durch ein Kleidungsstück, die eine enge Verbindung mit soziokulturellen Vorstellungen über die Schönheit und das Wesen der (idealen) Frau eingeht.⁶⁹ Das Korsett war mit zeitspezifischen Schönheitsidealen verbunden und interagierte mit der Vorstellung eines „schwachen Geschlechts“, dem nicht nur ein „starkes Geschlecht“ eine (oder sogar die hauptsächliche) Lebensstütze sei, sondern dessen Körper auch von aussen gestützt werden müsse, damit es sich überhaupt bewegen könne.⁷⁰ Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde dieses Kleidungsstück deshalb in künstlerischen (wegen der fehlenden Natürlichkeit), feministischen (wegen der unterdrückenden Idee)⁷¹ und medizinischen (wegen der schädlichen, im Kindesalter beginnenden Formung des Körpers) Kreisen kritisiert.⁷² Bei diesem den Körper stark formenden Kleidungsstück treffen also Vorstellungen hinsichtlich Schönheit auf solche betreffend Natürlichkeit⁷³, Weiblichkeit, moralischen Erwartungen⁷⁴ und sitlichen Vorgaben.

-
- 68 Schnürleib oder Schnürbrust wird ein den Oberkörper stark formendes, versteiftes Kleidungsstück im 18. Jahrhundert genannt, wobei sich in emischen Quellen Unterschiede hinsichtlich der Versteifung zwischen Schnürbrust und Schnürleib erkennen lassen (siehe Barbe 2012, 34f.). Der Begriff Korsett setzt sich um 1850 definitiv für ein versteiftes, stark körperformendes Unterbekleidungsstück durch. Eine Corsage ist dagegen ein schulterfreies, nur wenig körperformendes Kleidungsstück, das seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Dessous oder als Oberbekleidung (z.B. bei Hochzeitskleidern) getragen wird. Für weitere Bezeichnungen siehe Barbe 2012, 31–38.
- 69 Eine ausgezeichnete Studie zu der Geschichte des Korsetts mit Fokus auf die sich wandelnden Produktionsmechanismen findet sich bei Barbe 2012. Einengende Kleidung macht übrigens auch nicht vor Geschlechtergrenzen halt. Zu den Auswirkungen einengender Bekleidung auf den männlichen Organismus siehe May 1941.
- 70 Die körperliche Schwäche wird durch das stetige Korsett-Tragen durchaus faktisch: Durch die seit Kindheit am Tag und oft auch in der Nacht getragene Körperstütze verkümmerte die Bauch- und Rückenmuskulatur, sodass Frauen, die sich das Korsett gewohnt waren, ohne diese Körperstütze physische Probleme bekamen. Siehe Barbe 2012, 197.
- 71 Siehe Dahan-Kalev/ Marzel 2015, 175ff.
- 72 Siehe Belting 2010, 63ff; Barbe 2012, 195ff.
- 73 Zu einem historischen Blick auf die Forderung nach natürlicher Kleidung siehe Lehnert 2013, 155–164.
- 74 Siehe dazu in Verbindung mit Religion Wolter 2002.

Die Formung des Körpers durch Kleidung verläuft jedoch nicht nur „materiell-physisch“, sondern auch „symbolisch“: Mit einem Körper verbundene soziokulturelle Vorstellungen werden vestimentär inszeniert und vermittelt, wobei es zwischen dem physischen Körper und der vestimentärer Repräsentation der damit verbundenen Vorstellungen keine indexalische Relation geben muss (es findet sich also kein direkter, physischer Bezug zwischen Körper und seiner vestimentären Repräsentation). Durch Kleidung werden beispielsweise Genderunterschiede, sozialer Status oder Beruf, Alter, Ethnizität oder Weltanschauungen (wie z.B. politische oder religiöse Einstellungen) geformt und vermittelt.⁷⁵ Bei dieser „symbolischen“ Formung wirkt Kleidung nicht weniger auf den Körper und damit einhergehende Vorstellungen als bei der „materiell-physischen“ ein. Auch hier zeigen sich enge Interrelationen zwischen Körperforschungen und Kleidung. Besonders plakativ lässt sich dies anhand folgender Karikatur von Charles Vernier aus dem Charivari von 1857 illustrieren (Abb. 2).



Abb. 2: Karikatur „La crinolonomanie“, Charles Vernier, 1857, *Le Charivari*, 25,7x37,3 cm. © Staatliche Museen zu Berlin-Kunstbibliothek.

Die Karikatur zeigt eine Dame in Korsett und einer übermässigen, spitzenbesetzten Krinoline⁷⁶. Wegen des ausladenden Rocks passt die Dame nicht

75 Siehe bezüglich *class* Barnard 2008, 104ff. und 132ff. sowie bezüglich Gender 116ff. und 141ff; außerdem zu Gender Scheiper 2008 und Dahan-Kalev/ Marzel 2015.

76 Als Krinoline wurde zunächst ein mit Rosshaar (*crin*) verstärkter Unterrock, der in den 1830er Jahren aufkam und dem Rock Volumen bescheren sollte, bezeichnet. Der Begriff wurde später auch auf das in den 1850er Jahren in Mode kommen-

durch die Tür zum Tanzball im „Chateau de Windsor“. Zwei Arbeiter vergrössern mit Spitzhacken den Durchgang, um für die elegante Frau ein peinliches Herumschieben des Rockes und Gestells darunter zu vermeiden.⁷⁷ Der Kommentar dazu lautet : „Comme quoi il est beaucoup plus facile d’élagir les portes que de diminuer les jupes“. Auch wenn die Karikatur übertreibt und die Mode der Zeit aufs Korn nimmt, zeigt sie doch prägnant auf, wie durch Kleidungsstücke nicht nur räumlich-physisch Macht geschaffen wird, sondern auch, wie soziokulturelle Grenzen symbolisch geformt und markiert werden: Die Arbeiter stammen, man erkennt es an den dunklen, für die Arbeit praktischen Kleidungsstücken, aus ärmlichen Verhältnissen. Sie tragen ausserdem oben nur ein Hemd, was damals als Unterwäsche galt und für einen eleganten Mann eine Unangemessenheit bedeutet hätte. Die Dame markiert mit ihrer riesigen, hellen, spitzenbesetzten Robe und ihrer Blässe, dass sie nicht körperlich arbeiten und nicht schmutzig werden muss. Sie kann es sich leisten, sich völlig unpraktisch und umständlich zu kleiden und nicht an die Sonne zu gehen.⁷⁸ Die Krinoline repräsentiert hier eine soziale Stellung und eine Genderzuweisung, indem sie den Körper räumlich in einer unpraktischen Weise vergrössert und die Frau in diesem Kleidungsstück zu einem Luxusgut macht.

In der bisherigen Kleidungsforschung wird vor allem diese zweite, die „symbolische“ Interaktion zwischen Körper und Kleidung, als „Kleidungskommunikation“ bezeichnet. Kleidung, so die gängige Meinung in der Vestimentärforschung, „kommuniziere“ ein körperlich festgemachtes „Selbst“, bzw. dessen Inszenierung an eine Aussenwelt. Im englischsprachigen Raum besonders einflussreich ist dazu der Aufsatz *Appearance and the Self* von Gregory Stone aus dem Jahr 1962, in dem er die Kommunikationsleistung von Kleidung ausarbeitet.⁷⁹ Stone zeigt auf, wie das Selbst einer Person durch Kleidung geformt wird und wie Kleidung mit der Kon-

de Metallgestell mit demselben Zweck übertragen und schliesslich auch *paris pro toto* für die gesamte vestimentäre Aufmachung der Frauen in der Zeit zwischen 1850–1870 verwendet. Die Krinoline wurde in den 1870ern abgelöst durch die Tournüre, die die Rockfülle nur noch hinten am Gesäß aufbauschte. Siehe dazu Thiel 2000, 342ff.; 352ff.

77 Genaueres zu dieser Karikatur bei Rasche/ Wolter 2003, 240f.; Höpflinger 2014a, 178.

78 Adelheid Rasche und Gundula Wolter beschreiben die Praktikabilität der Krinoline folgendermassen: „Voluminöse Röcke erschweren oder verunmöglichen das Passieren, behinderten beim Essen und stellten in vielerlei Hinsicht eine mehr oder weniger ernsthafte Gefährdung dar – Themen, die die Karikaturisten aufgriffen und ins Absurde übersteigerten“ (Rasche/ Wolter 2003, 240).

79 Stone 1995.

struktion von Identität zusammenhängt. Seither ist eine grosse Anzahl weiterer Studien aus unterschiedlichsten Fächern und Blickrichtungen zu Kleidung als Kommunikation publiziert worden, besonders bekannt wurde die 1996 erschienene und unterdessen mehrfach wiederaufgelegte Studie *Fashion as Communication* des Kunst- und Kleidungshistorikers Malcolm Barnard.⁸⁰ Barnard untersucht Kleidung in ihrer soziokulturellen Kommunikationsleistung und zeigt auf, wie sie mit Differenzprozessen wie *class* und *Gender* zusammenhängt.

Dass Kleidung mit einer Kommunikationsleistung verbunden ist, ist zu einem dermassen selbstverständlichen Forschungskonsens geworden, dass Fred Davis folgende Aussage machen kann: „That the clothes we wear make a statement is itself a statement that [...] has virtually become a cliché“⁸¹. Dass über Kleidung „symbolisch“ kommuniziert, oder wie Davis sagt, ein Statement gemacht, wird, ist in der Tat eine Selbstverständlichkeit geworden, die mit Gottfried Kellers 1874 erschienener Novellensammlung *Die Leute von Seldwyla* auch einen deutschsprachigen Slogan erhalten hat: „Kleider machen Leute“.

Doch was genau ist in Bezug auf Kleidung unter „Kommunikation“ zu verstehen? Da Kleidung eine materielle Basis hat und auf unterschiedliche Arten „kommuniziert“, wird oft, auch beim erwähnten Beitrag von Malcolm Barnard, eine breite Definition von Kommunikation an Kleidung herangezogen, die Kommunikation mit menschlichem Verhalten gleichsetzt.⁸² Dieses Kommunikationsverständnis ist geprägt vom theoretischen Entwurf von Paul Watzlawick, Janet Beavin und Don Jackson. Die drei Autoren definieren Kommunikation aus einer psychologischen Sicht als soziokulturell geprägte und kulturspezifische Manifestation menschlicher Beziehungen, die aus einem Kreislauf zwischen Verschlüsselung- und Entschlüsselungsprozessen von Inhalten bestehen.⁸³ Verhalten und Kommunikation werden in dieser einflussreichen Kommunikationstheorie nahezu deckungsgleich: „In dieser pragmatischen Sicht ist demnach nicht nur die Sprache, sondern alles Verhalten Kommunikation, und jede Kommunikation – selbst die kommunikativen Aspekte jedes Kontextes – beeinflussen das Verhalten“.⁸⁴ Die drei Autoren definieren Kommunikation also als

80 Barnard 2008; siehe ausserdem unter anderen Craik 1994; Jacobson 1994; Rubinstein 1995; Würtz/ Eckert 1998; Koch-Mertens 2003; Schlaffer 2005; Lehnert 2013; Glavac/ Höpflinger/ Pezzoli-Olgati 2013; Grigo 2015; Marzel/ Stiebel 2015.

81 Davis 1985, 15.

82 Siehe Barnard 2008, 29–39.

83 Watzlawick/ Beavin/ Jackson 1972, 22.

84 Watzlawick/ Beavin/ Jackson 1972, 23.

menschliches Verhalten, das mit dem jeweiligen Kontext interagiert. Dies lässt sich zwar sehr passend auf Kleidungskommunikation übertragen, es stellt sich dabei jedoch die Frage, was die Spezifität an Kleidungskommunikation im Gegensatz zu anderen menschlichen Verhaltensweisen ist. Eine mögliche Argumentationslinie ist die Einschränkung auf etwas, das „non-verbale“ Kommunikation genannt wird.⁸⁵ Kleidung wird bei diesem Blick implizit mit Körperhaltungen oder Gestik gleichgesetzt. Dabei wird oft vergessen, dass auf Kleidungsstücken durchaus verbal „kommuniziert“ werden kann und dass auch über Kleidung verbal ausgetauscht wird.⁸⁶ Slogans, Mottos, Vereinsnamen, Internetadressen, sogar ganze Textabschnitte können auf Kleidungsstücken abgedruckt werden (siehe hinten Kap. 6–12). Gleichzeitig können Kleidungsstücke das Thema von Gesprächen oder Texten sein, wie ich später anhand eines Romanbeispiels erläutern werde. Kleidungsregeln oder Kleidungsvorlieben werden also nicht nur textil, sondern auch verbal oder literarisch (und in anderen medialen Formen) verbreitet. Wichtige Kleidungsregulierungen werden gesetzlich – und das heißt seit der Antike via Text – geregelt (siehe hinten Kap. 10). Das Textile und das Textliche zu trennen, ist also nicht sinnvoll. Die Kombination von beiden macht das betreffende Kleidungsstück erst aus: „Kommunikation“ anhand von Kleidungsstücken funktioniert nur, da es eine „Kommunikation“ über Kleidungsstücke gibt (und umgekehrt). Die Definition von Kleidung als „non-verbale“ Kommunikation scheint also eine Sackgasse zu sein, womit die Frage bleibt: Wie kann man Kleidung für einen religionswissenschaftlichen Blick nützlicher, aber auch präziser und enger umreissen, als einfach als Teil des menschlichen Verhaltens?

2.1.2 Kleidung im Kontext soziokultureller Prozesse

Was Gottfried Kellers Titel „Kleider machen Leute“ benennt, ist, dass die Kleider, die wir tragen, nicht nur ein Statement machen (um Davis Worte zu verwenden), sondern dass Kleidung eingebettet ist in umfassende soziokulturelle Prozesse. Für eine für unseren Blick passende Definition möchte ich diesen soziokulturellen Prozessen und damit der Leistung von Kleidung etwas genauer nachgehen. Um die Fülle dieser Prozesse zu erläutern,

85 Beispielsweise Arthur 2000; Barnard 2008, 29.

86 Barnard erwähnt auch die verbale Kleidungskommunikation und behandelt diese Art der Beschäftigung mit Kleidung in seinem Kapitel 4. Siehe Barnard 2008, 29 und 72–126.

soll ein Beispiel aus einem historischen Roman herangezogen werden. Ein Romanbeispiel eignet sich besonders gut, um die Komplexität der soziokulturellen Leistung von Kleidung aufzulegen, weil, wie die Kleidungshistorikerin Anne Buck treffend betont, Kleidung in einem Roman „in action within the novelist's world“⁸⁷ gezeigt wird. Durch die in einem solchen literarischen Werk zu findende Kontextualisierbarkeit in einem historischen Umfeld sowie die in einem Roman zu erwartende Betonung, Übertreibung oder Kritik zeitgenössischer Lebensformen lässt sich die Bedeutung von Kleidung für die von ihr tangierten Lebensbereiche und mit ihr zusammenhängenden Vorstellungen besonders charakteristisch darlegen, was wiederum ermöglicht, über eine Einengung der Definition von Kleidung weiterzudenken. Ich will dazu eine aufschlussreiche Stelle aus dem zwischen 1798 und 1803 verfassten und im Jahr 1817 postum veröffentlichten Roman *Northanger Abbey* der britischen Schriftstellerin Jane Austen anführen.⁸⁸

„Dress was her passion. She had a most harmless delight in being fine“⁸⁹, schreibt Jane Austen über ihre Figur Mrs. Allen. Obwohl die Schriftstellerin damit auf eine humoristische Art mit Verhaltensmustern ihrer zeitgenössischen Gesellschaft umgeht, zeigt diese Aussage gleichzeitig auf, dass Kleidung ein wichtiger Faktor im Leben eines Menschen sein kann. Kleidung wird zur individuellen Leidenschaft, wobei diese (ironisch) als „most harmless“ bezeichnet wird. Kleidung tangiert also eine individuelle Dimension und löst Emotionen wie Passion, Begehrten, Neid oder Hass aus.

„And our heroine's entrée into life could not take place till after three or four days had been spent in learning what was mostly worn, and her chaperone was provided with a dress of the newest fashion“, fährt Austen fort und macht dabei deutlich, dass die vorhin genannte individuelle Ebene eng mit einer gemeinschaftlichen verbunden ist. Die Romanfigur Mrs. Allen ist nicht nur eine passionierte Kleidungsliebhaberin, sie ist auch eine Expertin bezüglich der komplexen modischen Regeln ihrer Zeit sowie deren Aneignung und gibt diese vestimentären Normen an ihren Schützling Catherine Morland, die Protagonistin des Romans, weiter. Kleidung tangiert also individuelle Emotionen und unterliegt gleichzeitig kollektiven Regulierungen. Letztere müssen angeeignet werden, um sich „symboli-

87 Buck 1983, 89.

88 Dieses Romanbeispiel habe ich bereits in einem Aufsatz zu Massenmedien verwendet. Siehe Höpflinger 2015a.

89 Jane Austen, *Northanger Abbey* 1817, Kap. 3, zitiert nach Austen 1996, 1009; zum Roman Tyler 1999, 65ff.; zu den Publikationsproblemen 67f.

sches Kapital“ im Bourdieu’schen Sinne zu erwerben – wobei ich im Folgenden mit Blick auf Kleidung enger nur von „sozialem Prestige“ als Teil dieses symbolischen Kapitals sprechen will.⁹⁰

Später im Roman wird beschrieben, wie Mrs. Allen und Catherine Morland in entsprechend eleganter (das heißtt, sich der mit einem soziokulturellen Status verbundenen vestimentären Norm verpflichtenden) Kleidung an einem Tanzball teilnehmen. Ins Ballgeschehen wird von der Autorin folgendes Gespräch zwischen Mrs. Allen und dem jungen Mr. Tilney gesetzt, das für die hier verfolgte theoretische Umreissung von Kleidung verschiedene aufschlussreiche Aspekte enthält. Mrs. Allen bittet Catherine:

„Do take this pin out of my sleeve; I am afraid it has torn a hole already; I shall be quite sorry if it has, for this is a favourite gown, though it cost but nine shillings a yard.“

„That is exactly what I should have guessed it, madam,“ said Mr. Tilney, looking at the muslin⁹¹.

„Do you understand muslins, sir?“

„Particularly well; I always buy my own cravats, and am allowed to be an excellent judge; and my sister has often trusted me in the choice of a gown. I bought one for her the other day, and it was pronounced to be a prodigious bargain by every lady who saw it. I gave but five shillings a yard for it, and a true Indian muslin.“

Mrs. Allen was quite struck by his genius. „Men commonly take so little notice of those things,“ said she; „I can never get Mr. Allen to know one of my gowns from another. You must be a great comfort to your sister, sir.“

„I hope I am, madam.“

„And pray, sir, what do you think of Miss Morland’s gown?“

„It is very pretty, madam,“ said he, gravely examining it; „but I do not think it will wash well; I am afraid it will fray.“⁹²

Wie der erste Hinweis von Mrs. Allen zeigt, zeichnet sich Kleidung neben einer Korrelation zwischen modischen Regeln und individuellen Vorlieben durch materielle und marktliche Aspekte aus.⁹³ Die Basis von Kleidungsstücken bildet (vielfach) das Textile. Dieses Textile wird gehandelt,

90 Bourdieu 1983; Bourdieu 2000.

91 Musselin ist eine schön fliessende, in der Empirezeit für Frauenkleidung charakteristische Stoffart. Siehe Tyler 1999, 81.

92 Austen 1996, 1014.

93 Braham 1997.

es gibt Angebot und Nachfrage, teurere und billigere Produktionen, ebenso Ausbeutung und Debatten über faire Arbeitsbedingungen. All dies sind nicht nur gegenwärtige Fragen, sondern sie schwingen auch bereits im Roman implizit mit. In der Zeit, in der Jane Austens Roman spielt, war Britanniens eine Weltmacht, die seit dem 18. Jahrhundert den Baumwollmarkt und damit auch den Musselin-Handel kontrollierte.⁹⁴ Da die Baumwollherstellung arbeitsintensiv war, wurde sie in der Zeit, in der der Roman spielt, sowohl in Indien als auch in den amerikanischen Südstaaten unter für die Arbeitenden (vielfach Sklavinnen) schwierigeren – aus einer normativen Sicht muss man sie ausbeuterisch nennen – Verhältnissen produziert. Im Roman wird aber auch die unterschiedliche Qualität der damals erhältlichen Baumwolle angesprochen. Der Satz „a true Indian muslim“ deutet daraufhin, dass die Qualität indischer Baumwolle besonders geschätzt wurde. Es zeigt sich also eine Konkurrenz zwischen verschiedenen Produzenten.

All das schwingt in dieser kurzen Textstelle semantisch mit und wurde, zumindest von einem Teil der zeitgenössischen Leserinnen, mitgedacht.⁹⁵ Kleidung kann also nicht gänzlich von einer marktlichen und politischen Ebene losgelöst werden.

Durch die prägnante Frage „Do you understand muslims, sir?“ wird eine weitere Ebene, die mit Kleidung verbunden ist, angesprochen: Kleidung – und in diesem Fall das textile Element – ist nicht einfach für jedermann zugänglich, sondern der Zugang muss erlernt und verstanden werden. Nicht nur persönlicher vestimentärer Geschmack und gesellschaftliche modische Regeln, sondern auch Wissen über Kleidungsmaterialien können angeeignet werden. Eine wichtige Rolle spielen dabei Kenntnisse über mit der jeweiligen Materialität verbundene Probleme, was sich in Mr. Tilneys Aussage bezüglich der Waschfähigkeit des betrachteten Kleidungsstoffs ausdrückt. Das Kleidungsstück entspricht zwar den modischen Normen und dem Geschmack des Individuums, aber es weist schlechte materielle Eigenschaften auf. Dabei wird deutlich, dass das Kleidungsmaterial nicht nur ein Werkstoff für Kleidungsstücke ist, sondern dass das Material mit soziokulturellen Interaktionen und Vorstellungen interagiert. Im vor-

94 Siehe Riello 2013, v.a. part III, ab 187ff.

95 Was hier bei Jane Austen nur implizit mitschwingt, wird in einem anderen britischen Klassiker, der 38 Jahre nach *Northanger Abbey* zwischen 1854 und 1855 als Fortsetzungsroman veröffentlicht wurde, explizit angesprochen: Elizabeth Gaskell thematisiert in ihrem Buch *North and South*, bei dem es sich auch um eine Liebesgeschichte handelt, explizit die problematischen Verhältnisse in den Baumwollspinnereien Englands.

liegenden Fall zeigt der Hinweis von Mr. Tilney auf die schlechten Wasch-eigenschaften und das Ausfransen des Kleides, dass es sich hier um ein Luxusprodukt handelt: Es ist ein Luxus, sich ein Kleid herstellen zu lassen, das kaum waschbar ist und somit nur zu wenigen Gelegenheiten getragen werden kann. Der Hinweis auf die schlechte Waschbarkeit ist also nicht nur ein Hinweis auf Materialkenntnisse, sondern erhöht auch das soziale Prestige der Trägerin. Im Kontext des Romans ist dieser Verweis auf die mangelnde Waschbarkeit ein Kompliment an und vielleicht sogar ein Flirtversuch mit der Protagonistin. Mr. Tilney kokettiert damit, dass ein Kleid, das kaum waschbar ist, neu und modisch sein muss und die Trägerin es sich leisten kann, so etwas zu tragen.

Was sich hier anhand des Gesprächs über ein Kleidungsstück ebenfalls zeigt, sind normierte Genderrollen. Mrs. Allen wundert sich über Mr. Tilneys textile Kenntnisse und führt aus, dass ihr eigener Mann diesbezüglich gänzlich ignorant sei. Es ist nicht nur die literarische Überspitzung, sondern vor allem der Fokus auf Genderrollen, der diesem Textausschnitt ein humoristisches Element liefert. Die Figur Mr. Tilney wird in ihrer Rolle als englischer Gentleman auf die Spitze getrieben, indem er sich als textiler Kenner ausweist, den Damen bei der Stoffwahl mit Rat zur Seite steht und sich auch bezüglich der Waschfähigkeit von Stoffen auskennt. Sein Flirtversuch ist dabei so geschickt verpackt, dass die Protagonistin ihn zwar versteht, wie der weitere Verlauf der Geschichte zeigt, er aber dennoch nicht unschicklich ist, da ja „nur“ über ein Kleidungsstück gesprochen wird.

Dieses Romanbeispiel zeigt prägnant auf, dass Kleidung mit dem Individuum und seiner Identitätsbildung, aber auch mit kollektiven Vorstellungen und Regulierungen verbunden ist. Kleidung verfügt über eine materielle Grundlage, die produziert wird und über gewisse Eigenschaften verfügt, geht aber gleichzeitig darüber hinaus, beispielsweise indem über sie geschrieben oder gesprochen wird. Kleidung bietet, wie der Roman zeigt, Orientierung in einem soziokulturellen Gefüge. Sie strukturiert den Körper und das komplexe Netzwerk zwischenmenschlicher Interaktion, hängt mit marktlichen und politischen Prozessen zusammen und inszeniert und formt Genderrollen. Kleidung und damit verbundene Körpervorstellungen gründen und ermöglichen durch materielle Repräsentation und multisensuale Mediatisierungsprozesse soziokulturelle Sinngebungsmechanismen. Was wir bereits vorhin festgestellt haben, wird durch das Romanbeispiel weiter illustriert: Kleidung formt und erschafft den Körper und damit soziokulturelle Erwartungen und Vorstellungen hinsichtlich dieses Körpers. Dies geschieht bisweilen dermassen selbstverständlich, dass es als „natürlich“ (das heisst, als einzige der Norm entsprechende Mögliche-

keit) erscheint. Die vestimentäre Erschaffung von Sinn geht oft (aber nicht immer) mit am Körper festgemachten Naturalisierungs- und Essentialisierungsstrategien einher, die dazu dienen, bestimmte soziale Hierarchien und Grenzziehungen zu festigen. Kleidung in diesem Sinn hat, auch das hat das Romanbeispiel gezeigt, mit Machtaushandlungsprozessen zu tun und zwar sowohl auf einer kollektiven als auch auf einer individuellen Ebene. Das Individuum ist dabei angesiedelt zwischen den interagierenden Prozessen der Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen (die mit spezifischen Vorstellungen konnotiert sind) und der Abgrenzung gegenüber anderen Gruppen. Individuen bewegen sich, um mit Benita Luckmann zu sprechen, konstant zwischen verschiedenen sie regulierenden Vorstellungen und Lebenswelten.⁹⁶ Dieses Fluktuiieren ebenso wie Machtaushandlungsprozesse generieren individuelle Identifikationen, wobei Kleidungsstücke eine wichtige Rolle spielen.

2.1.3 Kleidung als Repräsentationssystem

Kleidung umfasst materielle Produktionsprozesse und Eigenschaften, spiegelt individuelle Vorlieben, unterliegt mentalen und sensualen Voraussetzungen, bedient kollektive Vorstellungen und anthropologische Erwartungen, tangiert politische Bestrebungen, formt und vermittelt soziokulturelle Regulierungen sowie Identitätsprozesse. Sie interagiert mit Konventionen, geteilten Erwartungen und individuellen Weltanschauungen und ist eingebunden in ein prozessuales Netzwerk soziokultureller Bedeutungsgenerierung. Alle diese Aspekte von Kleidung mit dem Begriff „Kommunikation“ zu verbinden, verlangt nach einer breiten Kommunikationdefinition, bei der das Individuum und seine Aktionen ins Zentrum gesetzt werden. Es bedarf einer Umreissung von Kommunikation als menschliches Verhalten. Mit Fokus auf das Individuum als Träger von Kleidungsstücken mache ein solcher Begriff, wie ihn Malcolm Barnard vorschlägt, sicherlich Sinn. Kleidung als Kommunikation zu definieren, bedeutet auf einen spezifischen Aspekt – den Träger – zu fokussieren und von einem bestimmten Blickwinkel aus auf das komplexe soziokulturelle Netzwerk rund um Kleidung zu blicken. In der vorliegenden Studie will ich nicht vom Individuum ausgehen, sondern zunächst das Materielle, das Kleidungsstück selbst, an den Beginn der Argumentation setzen. Das bedeutet nicht, dass das Individuum als Träger und Produzent ausser Acht gelassen wird, aber es wird hin-

96 Luckmann 1978, 275ff.

ter das textile Stück, den materiellen Gegenstand, eingereiht. Dieses Vorgehen hat den Vorteil, dass sich meine Argumentation auch auf Felder übertragen lässt, bei denen das Individuum fehlt und der kollektive soziokulturelle Aspekt durch Bilder und Texte rekonstruiert werden muss, konkret auf historische Kleidungsstücke, zum Beispiel in Museen oder in ethnologischen Sammlungen.

Beginnt man eine Untersuchung beim konkreten materiellen Kleidungsstück, wird der Blick zunächst eingeschränkt auf einen Unterbereich von Kommunikation, verstanden als menschliches Verhalten. Diesen Unterbereich will ich hier als Repräsentation benennen.⁹⁷ Kleidung konstruiert Wirklichkeit und umfassende soziokulturelle Orientierung durch die Repräsentation soziokultureller Vorstellungen und Erwartungen. Kleidungsstücke können zwar imaginiert werden, doch ihre enge Verbindung mit Körpervorstellungen und die damit verbundenen soziokulturellen Prozesse treten erst durch das Sehen, Tragen, Abbilden, Beschreiben, Fühlen, also durch Repräsentation in soziokultureller Interaktion, zu Tage. Kleidung ist immer auch etwas Materielles. An diese Beobachtungen anschliessend, werde ich im folgenden Glossar nicht der gängigen Kleidungsforschung folgen, sondern den Blick stärker einschränken auf Kleidung als Repräsentationssystem. Dabei will ich zwischen Kleidung, Mode, Kleidungsverhalten, Kleidungsstück sowie Textil unterscheiden.

Mit dem Begriff *Kleidung* umreisse ich in der vorliegenden Studie ein soziokulturell eingebundenes, zeit- und kulturspezifisches Repräsentationssystem, das Vorstellungen und Erwartungen bezüglich des menschlichen Körpers abbildet und formt, weshalb streng genommen auch Nacktheit zur Kleidung gehört. Kleidung bietet Individuen und Kollektiven durch Repräsentation soziokulturelle Orientierung. Ihre Leistung besteht darin, Identitätsprozesse anzustossen und das Individuum in Interaktion mit kollektiven Erwartungen, Regulierungen und Vorstellungen zu bringen.

Mode verstehe ich als Unterkategorie von Kleidung. Sie umfasst die durch vestimentäre Organisationen und Spezialistinnen (wie Modeschöpferinnen) propagierten Regulierungen von Kleidung zu bestimmten Zeiten und in spezifischen geographischen Räumen. Mode spiegelt anthropologische Idealbilder eines bestimmten soziokulturellen Kontexts. An ihr lassen sich dominante Gendervorstellungen, Wertvorstellungen und anthropologische Grundmuster einer Kultur (oder Subkultur) besonders deutlich ablesen. Dabei erschafft Mode Grenzziehungen zwischen reich und arm, zugehörig und aussenstehend, dominant und subversiv. Mode

97 Genaueres zur Repräsentation in Kap. 6.

kann sich auf die Kleidungspraxis auswirken (vielfach mit einer zeitlichen Verzögerung), oder auch nur auf kleinere Gruppierungen von Menschen beschränken. Mit diesem Wort bezeichne ich also ein kollektives Regelsystem, das dem Individuum dazu dient, soziokulturelles Prestige zu erlangen, und das eng mit Machtprozessen verbunden ist, sich jedoch vielfach nur auf eine bestimmte Gruppe von Menschen einer Kultur bezieht.

Mit dem Begriff *Kleidungspraxis* bezeichne ich die pragmatische Ebene eines vestimentären Repräsentationssystems; also etwas platt formuliert das, was von Individuen und Kollektiven in einer bestimmten Zeit und Kultur konkret verwendet wird. Alexandra König spricht in diesem Kontext von „vestimentärem Handeln“.⁹⁸ Die Relation zwischen Kleidung und Kleidungspraxis könnte aber auch analog zu dem, was Saussure für die Sprache als *langue* und *parole* bezeichnet hat, illustriert werden; *parole* (hier: Kleidungspraxis) ist die konkrete Anwendung der *langue* (für uns: des vestimentären Repräsentationssystems), wobei die *parole* (also die pragmatische Ebene dieses Systems) nie die gesamten Möglichkeiten des vestimentären Repräsentationssystems ausschöpft. In der Regel denkt man bei Kleidungspraxis zunächst ans Tragen von Kleidungsstücken. Allerdings ist es wichtig zu betonen, dass sich auch ganz andere vestimentäre Verwendungskontexte finden lassen, beispielsweise das Ausstellen von Textilien in Schaufenstern oder in Museen.

Unter dem Terminus *Kleidungsstück* wird ein konkretes, aus einem materiellen Werkstoff hergestelltes vestimentäres Objekt subsumiert. Kleidungsstücke bilden das Hauptmedium des Repräsentationssystems Kleidung und der Kleidungspraxis, aber sie sind nicht die einzigen Medien, die darin wichtig sind. Denn über Kleidungspraxis kann auch erzählt und geschrieben oder sie kann gemalt oder verfilmt werden.

Die Werkstoffe, aus denen Kleidungsstücke gefertigt werden, können sehr unterschiedlich sein und von halben Kokosnusschalen (man denke an Hawaii-Romantik-Werbung) über Metall (z.B. Rüstungen) bis hin zu Pelz reichen. Ein häufiger Werkstoff für Kleidungsstücke sind Textilien, also aus textilen Fasern hergestellte Stoffe. Mit dem Begriff *Textil* bezeichne ich im Folgenden also ausschliesslich ein auf einem solchen Werkstoff basierendes Kleidungsstück.

98 König 2007.

2.2 Kodierung des Unkontrollierbaren: Religiöse Traditionen

Die vorliegende Untersuchung setzt bei Kleidung an und blickt von dort aus auf vestimentäre Prozesse, die eine Interrelation mit religiösen Traditionen voraussetzen. Ich will deshalb, analog zum Umreissen von Kleidung, als Zweites mein konzeptuelles Herantreten an Religion reflektieren. Dabei werde ich analog zum vorherigen Teilkapitel vorgehen und mich schrittweise einer für den hier vertretenen kulturwissenschaftlichen Ansatz nützlichen Definition von Religion nähern.

Debatten über adäquate Definitionen von Religion begleiten die Religionswissenschaft spätestens seit Friedrich Max Müller, der mit seinem Ansatz eines komparativen Zugangs zu Religion, der in Analogie zu damaligen sprachwissenschaftlichen Vorgehensweisen eine vergleichende Perspektive auf unterschiedliche religiöse Traditionen vorschlug, initial zur Konkretisierung dessen, was heute im deutschsprachigen Raum als Religionswissenschaft bezeichnet wird, beigetragen hat.⁹⁹ Debatten zur Religionsdefinition sind bis heute nicht abgeklungen. Sie zeugen einerseits von der Suche nach einer Einordnung spezifischer Fragestellungen in einem ausdifferenzierten und wissenschaftlich komplexen Feld, andererseits besteht ihre Herausforderung wie ihre Chance in der stetigen Selbstreflexion einer gewählten Forschungsposition.¹⁰⁰ Auch für den vorliegenden Blick auf religiöse Codes in populärer vestimentärer Repräsentation ist eine konzeptuelle Reflexion von Religion zentral, denn sie bestimmt die Ausformung der in Anschlag gebrachten Kategorie „religiös“. Wie das Eingangsbeispiel der McDonald’s-Werbung aus Israel dargelegt hat, kann die Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur verschiedene Funktionen gleichzeitig einnehmen, wobei ein „spielerischer Effekt“¹⁰¹ durchaus wichtig ist, ohne dass diese Codes den Verweis auf ihre Herkunft aus religiösen Traditionen verlieren. Im Gegenteil: Solche Codes funktionieren, wie das besagte Beispiel zeigt, sogar oft genau deshalb, weil sie auf religiöse Traditionen verweisen. Ich nähre mich Religion deshalb mit einem kulturwissenschaftlichen Ansatz, der auf *Traditionsbildung* und im Hinblick auf vestimentäre Repräsentation auf *Materialität* fokussiert. Dabei will ich bei

99 Siehe Müller 1869; Müller 1876.

100 Siehe für einen forschungsgeschichtlichen Überblick über wichtige Definitionen seit der Antike Schlieter 2010.

101 Mit „spielerischem Effekt“ bezeichne ich eine Loslösung vom individuellem Transzendenzbezug, einer Gemeinschaftsbildung sowie einer Einbettung in einen religiösen Handlungskontext.

einem sogenannt „funktionalen“ Blickwinkel auf Religion ansetzen und diesen schliesslich auf die Relevanz inhaltlicher Aspekte befragen. Denn das spezifisch Religiöse an den hier interessierenden Codes, so meine Argumentation, ist die *Repräsentation*, die den funktionalen Aspekt von Religion vermittelt und somit durchaus mit einem zentralen inhaltlichen Aspekt verbindet. Die im Folgenden erläuterte Religionsdefinition bietet sich für einen Blick auf die gewählte empirische Studie an, weil ein Grossteil der im Black Metal und seiner vestimentären Darstellung rezipierten Codes Themen aufgreifen, die sich der menschlichen Kontrolle und dem Alltag entziehen, wie Tod, Zerstörung, Krieg, ekstatische Erfahrungen oder das Irrationale (siehe Kap. 5; Kap. 11).

2.2.1 Umfassende Orientierung

Religion ist, so die hier vertretene Grundannahme, ebenso wie Kleidung Teil von Kultur und wird durch soziokulturellen Austausch generiert, geformt und tradiert.¹⁰² Religion vereint unterschiedliche Ebenen des soziokulturellen Austauschs, von denen ich illustrativ einige aufzählen will:¹⁰³

Religion ist für Einzelpersonen kognitiv und emotional von Bedeutung und bildet sich in der Praxis zum Beispiel in Ritualen aus. Individuelle Erlebnisse und Vorstellungen werden religiös konzipiert und begründet. Individuen formen ausgehend von religiösen Überzeugungen aber auch Gemeinschaften aus. Religion hat also einen kollektiven Aspekt, der in der Schaffung von religiösen Organisationen münden kann. Religiöse Vorstellungen und Handlungen regeln grundlegende normative Vorstellungen, man denke etwa an die, in der hier primär behandelten mitteleuropäischen Kultur, zentrale Vorstellung der idealen Familie.¹⁰⁴ Religion kann mit grösseren Kollektiven wie einem Staat gekoppelt sein. Fragen, die Religion betreffen, werden rechtlich reguliert, man denke an die „Wall of Separation“ in den USA, dem ersten Amendment der Bill of Rights (1791), oder staatliche Anerkennungsformen von verfassten Religionsgemeinschaften mit Körperschaftsrechten.¹⁰⁵ Religionen können auch politisch von zentraler Bedeutung sein, ein bekanntes Beispiel sind die Präsident-

102 Siehe Geertz 1987.

103 Siehe Durkheim 1897.

104 Zur Verbindung von Religion und Familie siehe Fritz 2015.

105 Siehe zur staatlichen Anerkennung von Religionsgemeinschaften Pahud de Mortanges 2015.

schaftswahlen in den USA.¹⁰⁶ Religionen weisen aber auch eine diachrone Linie auf, sie bilden Traditionen, werden weitervermittelt, formen Geschichte. Außerdem werden Religionen mannigfaltig repräsentiert: von der Inszenierung in Museen, Schulbüchern, Architektur bis hin zu Filmen, Musikvideoclips und Werbungen, um nur einige Beispiele anzuführen.

Religion kann also mit zentralen Teilen von soziokulturellen Sinngenerierungsprozessen verbunden sein;¹⁰⁷ oder anders formuliert: Sie generiert Orientierung im Zusammenleben und dem Umgang mit der Umwelt und den Mitmenschen. Doch eine solche Orientierung vermögen auch andere soziokulturelle Bereiche, beispielsweise das Rechtssystem, aber auch Vorstellungen bezüglich Genderrollen anzustossen – und zwar ebenfalls in einem durchaus umfassenden Sinn. Geschlechtervorstellungen sind beispielsweise in Europa so stark, dass sie den Beginn des Lebens markieren (die erste Frage an ein neu geborenes Baby ist die nach dem Geschlecht) und als eine der wenigen soziokulturellen Kategorien auch das Ende des Lebens überdauern, indem die Sargausstattung und die Grabdenkmäler genderisiert sind.¹⁰⁸ Was ist nun also das spezifisch „Religiöse“ an der oben genannten umfassenden Orientierung von Religion? Dazu lassen sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln, Zeiten und Kulturräumen verschiedene Positionen und Antworten finden.¹⁰⁹

Ich will aus den verschiedenen Positionen der Forschungsgeschichte eine herausgreifen, mit der die repräsentative und materielle Seite von Religion besonders konzis umfasst werden kann und die für die folgende Fallstudie einen geeigneten theoretischen Rahmen liefert. Der Religionswissenschaftler Fritz Stolz, dessen Überlegungen hier zugrunde gelegt werden, beantwortet diese Frage in Anlehnung an Clifford Geertz und Niklas

106 Siehe grundlegend zur Vernetzung von Religion und Politik in den USA Wald 2011; zur Bedeutung von Religion im Präsidentschaftswahlkampf von Barack Obama Emling 2013; allgemeiner zu Religion und Politik mit einem Fokus auf Europa Pfeiderer/ Heit 2012 und 2013.

107 Zu Annäherungen an diese Vielschichtigkeit aus religionswissenschaftlicher Sicht siehe Woodhead 2011, die fünf Arten von konzeptuellen Zugängen zu Religion unterscheidet, die je unterschiedliche Blickwinkel auf die oben genannten Aspekte betonen.

108 Ein Klassiker zur Bedeutung von Gender für „westliche“ Kulturen ist trotz aller gerechtfertigter Kritik, dass es auch ungenderisierte Bereiche gäbe, noch immer der *doing gender*-Ansatz von West/ Zimmerman 1986. Zu der Genderisierung im und von Tod: Todd 1993; Guthke 1998; Kneuper 1999; Schroer 2014.

109 Nützliche Abhandlungen verschiedener Blickwinkel auf Religion bieten Schließer 2010 mit einem Fokus auf Primärquellen der Forschungsgeschichte und Woodhead 2011.

Luhmann. Er nimmt deren Kategorien auf, formuliert sie aber spezifisch für eine Religionswissenschaft mit einem Fokus auf das Mediale aus.¹¹⁰

Gemäss Stoltz ist die Welt zunächst offen; der Mensch steht vor der Aufgabe, diese Welt zu ordnen, um sich im Umgang mit ihr und den Mitmenschen Orientierung zu schaffen. Nun gibt es im Leben jedes Individuums, aber auch für Gemeinschaften, Bereiche, die einfach zu kontrollieren, und solche, die kaum unter Kontrolle zu bringen sind. Was genau als unkontrollierbar und was als kontrollierbar gilt, ist zwar zeit- und kulturspezifisch, aber die Problematik des Umgangs mit unkontrollierbaren Bereichen ist für Stoltz universal. Kontrollierbar sind für den hier interessierenden europäischen Kulturrbaum vor allem die Routinen des Alltags, so etwa Zeiten des Aufstehens, der Arbeitsaufnahme, der Mahlzeiten und vieles mehr. Andere Aspekte des menschlichen Lebens bleiben – sowohl für das Individuum als auch für ein Kollektiv – unkontrollierbar, beispielsweise die sogenannten existentiellen Fragen, allen voran die nach dem Tod. Aber auch starke Emotionen und innerpsychische Erfahrungen wie Verliebtheit, Eifersucht, Hass sowie Ausnahmezustände wie Naturkatastrophen oder das, was umgangssprachlich als „Schicksalsschlag“ – wobei das Wort die Unkontrollierbarkeit bereits ausdrückt – bezeichnet wird, sind nur schwer zu kontrollieren. Um den Tod als Illustration für einen solchen unkontrollierbaren Bereich heranzuziehen: Der Tod ist, wie zahlreiche Memento Mori-Repräsentationen der europäischen Geschichte prägnant anmahnen, etwas, das jeden Menschen trifft und betrifft.¹¹¹ Dass man stirbt, weiss man, blendet es jedoch weithin aus. Allerdings ist für das Individuum meistens (Suizid bildet eine Ausnahme, die ich hier aber nicht betonen will) nicht kontrollierbar, wann, wie oder wo es stirbt. Es bleibt auch bei einem Freitod unklar, ob dieses Sterben mit Schmerzen verbunden ist, und was der Tod genau bedeutet. Der Tod ist also etwas Sicheres und gleichzeitig etwas hochgradig Unkontrollierbares, das existentielle Angst auslösen kann.

Religion ist nun, gemäss Fritz Stoltz, angesiedelt zwischen dem Kontrollierbaren und dem Unkontrollierbaren:

Es geht darum, dem Bereich des Unkontrollierbaren eine Form zu geben, mit der sich umgehen lässt. Dabei wird einerseits Unkontrollierbares in die Kontrolle übergeführt, andererseits aber doch wieder belassen; Religion leistet also eine gleichzeitige Darstellung der unkon-

¹¹⁰ Stoltz 2001.

¹¹¹ Koudounaris 2015.

trollierbaren lebensbestimmenden Mächte und der kontrollierbaren Lebensordnung, die darin gründet.¹¹²

Um diese Aussage wiederum am Beispiel des Todes zu illustrieren: Religionen problematisieren den Tod, sie überführen die Unkontrollierbarkeit des Todes in die Kontrolle, indem sie Antworten geben auf den Sinn des Lebens. Der Einzelperson stellen Religionen Antworten auf ihre individuellen Fragen zur Verfügung, dem Kollektiv Regeln und Möglichkeiten im Umgang mit Sterbenden und Toten sowie mit dem Verlust von Gemeinschaftsmitgliedern. Gleichzeitig aber lösen Religionen die eigentliche Unkontrollierbarkeit des Todes nicht auf und wollen das auch nicht. Der Mensch stirbt auch „mit Religion“ noch immer; er weiss noch immer meistens nicht, wann, wie und wo der Tod eintritt oder ob er mit Schmerzen verbunden ist. Aber Religionen ermöglichen ihm als Individuum ebenso wie einem Kollektiv Sinngebung im Umgang mit dem Tod. Das spezifisch Religiöse ist also zunächst dieses Fluktuieren zwischen dem Unkontrollierbaren und dem Kontrollierbaren. Während andere soziokulturelle Bereiche wie das Rechtssystem oder die Medizin, die sich durchaus ebenfalls mit existentiellen Fragen und unkontrollierbaren Bereichen beschäftigen, das Unkontrollierbare in kontrollierte, eindeutige Verfahrenswege überführen wollen, ist die Spezifik an Religion, dass es nicht die Intention religiöser Traditionen ist, das Unkontrollierbare tatsächlich kontrollierbar zu machen. Es geht religiösen Traditionen, wie ich sie hier definiere, nicht darum, den Tod als Problem zu lösen, sondern sie bieten Orientierung im Umgang mit diesem Unkontrollierbaren, beispielsweise indem sie Konzepte entwerfen, was nach dem Tod geschehe. Durch solch religiöse Antworten werden Fragen nach dem Tod und Emotionen hinsichtlich Leid und Sterben in ein Sinnssystem integriert. Der Tod als etwas Physisches, aber auch seine individuelle und kollektive Bedeutung sowie der pragmatische Umgang mit Verstorbenen werden in religiösen Traditionen einer Neudeinition und Umdeutung unterworfen, die dazu dient, dieses Unkontrollierbare zu etwas Sinnhaftem umzuformulieren.

Das spezifisch Religiöse macht also nach Fritz Stoltz etwas aus, was man als Beschäftigung mit „Kontigenz“ – im Luhmannschen Sinn als prinzipielle Offenheit menschlicher Erfahrung – bezeichnen könnte.¹¹³ Seine Funktion besteht in der Schaffung einer umfassenden Orientierung im

112 Stoltz 2001, 33.

113 Luhmann 1984, 152f.

Umgang mit dem Unkontrollierbaren und zwar sowohl für das Individuum als auch für das Kollektiv.

2.2.2 Religiöses Imaginäres und mediale Kodierungsebenen

Die Funktion von Religion im Stolz'schen Sinn ist die Schaffung umfassender Orientierung im Umgang mit Kontingenz. Im Konkreten, empirisch Erfassbaren, formen Religionen diese Funktion auf unterschiedliche Weisen aus: Religiöse Traditionen sind kulturspezifisch. Kulturen konstituieren sich nun durch etwas, das sie zusammenhält, eine Art soziokultureller „Klebstoff“. Dieser Zusammenhalt kann beispielsweise auf geographischen Räumen basieren, vor allem aber besteht er aus kollektiv geteilten Erwartungen und Vorstellungen, durch die, wie Thomas Luckmann und Peter Berger es in ihrem wissenssoziologischen Ansatz nennen, individuelle und kollektive „Wirklichkeiten“ geschaffen und durch Sozialisation weitergegeben werden.¹¹⁴

Ich will diese geteilten Vorstellungen, die zeit- und kulturspezifisch kollektive Erwartungen formen, diesen „Klebstoff“ der Kulturen, in Anlehnung an den Philosophen Charles Taylor als *imaginary* bezeichnen.¹¹⁵ Ich wähle dazu auf Deutsch den Begriff des „Imaginären“, um die Imaginiertheit dieses „Klebstoffs“ zu betonen. Denn das, was Kulturen zusammenhält, sind Vorstellungen, die tradiert, weitervermittelt, und geformt werden. Taylor versteht das soziale Imaginäre als „the ways in which people imagine their social existence, how they fit together with others [...], the expectations that are normally met, and the deeper normative notions and images that underlie these expectations“.¹¹⁶ Er spricht dabei von „imagine“ und von „expectations“. Mit dem „imagine“ ist das, was ich als „imaginier“ bezeichne, gemeint. Das, was Kulturen zusammenhält, sind zunächst Prozesse des Vorstellens. Dabei kommt das ins Spiel, was Taylor als „expectations“ bezeichnet, nämlich Erwartungen. Menschen einer bestimmten Kultur stellen sich vor, wie Dinge ablaufen sollen. Wissenssoziologisch formuliert geht es um die Frage, woraus sich die individuellen und kollektiven Wirklichkeitskonstruktionen der Menschen speisen. Wie wissen Menschen einer bestimmten Kultur, wo sie sich wie zu verhalten ha-

114 Berger/ Luckmann 2001.

115 Taylor, Charles 2002; siehe für die Übertragung auf Religion Pezzoli-Olgati 2015.

116 Taylor, Charles 2002, 106.

ben, was als „gut“ und „böse“ gilt oder welche Hierarchien sie beachten sollten? Sie lernen es durch Sozialisation, Aneignungsprozesse und Erfahrungen und erwarten, dass das Zusammenleben so abläuft, wie die Sozialisation, die Aneignungen und Erfahrungen es sie gelehrt haben. Aber woraus speisen sich diese Sozialisation, Aneignungsprozesse und Erfahrungen? Taylor antwortet auf diese Frage: aus kulturspezifisch geteilten Vorstellungen und Erwartungen an das Zusammenleben. Diese Vorstellungen und Erwartungen bezeichnet er, wie gesagt, als *social imaginary*. Er versteht darunter das, was ich als „Klebstoff“ einer bestimmten Kultur bezeichnet habe. Dieser Klebstoff ist nichts Festes, sondern stetigem Wandel und vor allem immerwährenden Aushandlungsprozessen unterworfen. Ich will hier besonders betonen, dass das „Imaginäre“ nicht etwas faktisch Existierendes in einem essentialistischen Sinn darstellt, sondern es handelt sich um ein wissenschaftliches Konzept, das es ermöglicht, Sinngenerierungsmechanismen und Wirklichkeitskonstruktionen von Kollektiven zu umreissen.

Neben der Imaginiertheit wird mit der Wahl der deutschen Übertragung als „Imaginäres“ zweitens auf das Imago, das Abbild, verwiesen. Kollektiv geteilte Vorstellungen sind nämlich mit einer kulturwissenschaftlichen Herangehensweise nicht als imaginative Ideen erforschbar, sondern immer in einer kodierten, also „abgebildeten“ Form zugänglich: Normen beispielsweise werden festgeschrieben, Praktiken ausgeführt, Vorstellungen erzählt, Kleidungskonventionen bildlich festgehalten. Geteilte Vorstellungen können also anhand ihrer jeweiligen kultur- und zeitspezifisch medialen Vermittlung rekonstruiert werden; sie werden aus dem in der vorliegenden Studie gewählten Blickwinkel erst durch ihr mediales Abbild wiederherstellbar. Ich will diese mediale Vermittlung kollektiver Vorstellungen und Erwartungen an das Zusammenleben als „Wirklichkeit“ definieren und somit enger als Berger und Luckmann fassen. „Wirklichkeit“ in diesem Sinn ist nicht das Imaginäre, sondern die mediatisierte Form dieses Imaginären, der kulturspezifischen geteilten Vorstellungen, die das Leben der sie konstruierenden Menschen formen als Sprache, Bilder, Texte, Handlungen oder Kleider.

Für den Teil des soziokulturellen Imaginären, der uns hier mit Fokus auf die Rezeption von Religion in der Populärtkultur besonders interessiert, kommt nun hinzu, dass nicht Theorien oder juristische Grundlagen – obwohl auch sie mediatisierte Formen des Imaginären sind – im Zentrum stehen, sondern die mediale Vermittlung kollektiver Vorstellungen auf einer alltäglichen Ebene. Diese Ebene des Alltags ist auch der Grund dafür, weshalb Taylor selbst von „Imaginärem“ spricht: „I speak of imagi-

nary because I am talking about the way ordinary people imagine¹¹⁷ their social surroundings, and this is often not expressed in theoretical terms; it is carried in images, stories, and legends¹¹⁷. Die im Alltag relevanten geteilten Vorstellungen werden also meist nicht theoretisch vermittelt, sondern konkret anhand verschiedener alltäglicher medialer Kommunikationsformen ausgedrückt, die nicht immer reflektiert werden müssen, sondern als Selbstverständlichkeiten das Leben strukturieren und formen. Die Populärkultur, die in der vorliegenden Studie im Zentrum steht, interagiert eng mit diesem alltäglichen Aspekt geteilter Wirklichkeiten. Sie ist der Teil, der den Alltag mit hegemonialen Vorstellungen verbindet.

Auch religiöse Vorstellungen sind Teil dieses soziokulturellen Imaginären. Religionen, so argumentiert bereits Emile Durkheim in *De la définition des phénomènes religieux* von 1897, formen Gemeinschaften durch bestimmte geteilte Vorstellungen – gemäss Durkheim unter Anderem durch die Verwendung einer bestimmten Sprache (also wieder einer medialen Form), durch die kollektive Deutungen vermittelt und konstruiert werden.¹¹⁸ Wenn religiöse Vorstellungen also Teil des soziokulturellen Imaginären und seiner medialen Vermittlung sind, lässt sich auch erklären, wie so sich die Funktion, die Fritz Stolz Religion zuspricht, kultur- und zeitspezifisch unterschiedlich ausformt. Ob Personen an einem religiösen Versammlungsort auf dem Boden sitzen oder ob sie stehen, was sie zu einem Ritual anziehen, in welcher Körperhaltung sie beten, welche sexuellen Praktiken sie offiziell und welche sie heimlich ausführen, wie sie ihren Kindern ihre Vorstellungen vermitteln, etc. basiert auf im Imaginären festgemachten religiös geprägten Normen, die via medial vermittelter Regulierungen zum Tragen kommen. Man könnte als Unterkategorie des soziokulturellen Imaginären deshalb durchaus von einem „religiösen Imaginären“ sprechen. Dieses religiöse Imaginäre umfasst das, was Stolz als umfassende Orientierung und Sinngenerierung im Umgang mit dem Unkontrollierbaren bezeichnet. Das religiöse Imaginäre formt sich ebenfalls, dem oben angeführten Zitat von Taylor folgend, nicht nur in (kodierten) reflektierten Theorien, für den europäischen Kontext gesprochen „Theologien“ aus, sondern alltäglicher in Geschichten, Mythen, Handlungen, Bildern, Melodien, Artefakten, etc. Ich will im nächsten Abschnitt dieser alltäglicheren mediatisierten Form religiöser Sinngenerierung unter dem Stichwort der *material religion*, die ich als „materielle Religion“ ins Deutsche übertrage, genauer nachgehen.

117 Taylor, Charles 2002, 106.

118 Durkheim 1897.

2.2.3 Materielle Religion

Um die Idee umfassender Sinngenerierung bezüglich des Unkontrollierbaren spezifischer für einen Blick auf Kleidung auszuformulieren, bietet sich der Ansatz der *material religion* an. Der amerikanische Religionswissenschaftler David Morgan hat diesen Terminus massgebend geprägt.¹¹⁹ Dabei argumentiert Morgan in eine ähnliche Richtung wie Charles Taylor, bezieht dies im Gegensatz zu Taylor aber explizit auf Religion. Morgan versteht unter „belief“ das, was wir als religiöses Imaginäres umrissen haben: „Belief is a broad orientation that emerges from the habits absorbed in childhood or at other times in life. [...] Belief is a shared imaginary, a communal set of practices that structure life in powerfully aesthetic terms“.¹²⁰ Oder noch einfacher ausgedrückt: „Belief is the felt expectation that the world works in a particular way“.¹²¹ Dabei sind dieses „shared imaginary“ und die „felt expectation“ gemäss Morgan nicht zu trennen von materiellen Formen und dem Sensuellen, also dem, was ich oben als mediatisierte Formen von Religion bezeichnet habe. Um das religiöse Imaginäre zu erlernen, braucht es laut Morgan – ganz gemäss der Argumentation von Taylor – nicht Philosophien oder Theologien, sondern zu einem grossen Teil die „forms of materiality which organize the world“¹²². Der „gläubige“ Mensch „says he believes, but what he really does is feel, smell, hear, and see“¹²³. Religion spielt sich also gemäss Morgan im multisensorialen Umgang mit materiellen Ausformungen ab, die kollektive Vorstellungen und Erwartungen medial vermitteln.

Auch das religiöse Imaginäre – also geteilte religiöse Vorstellungen – wird anhand unterschiedlichster medialer Formen repräsentiert und vermittelt. Ich verstehe dabei „Medium“ als Überbegriff für jegliche Art der Vermittlung. Die „materielle Form“ definiere ich als eine Unterkategorie dieser Prozesse, im Sinne der medialen Formung eines physischen Werkstoffes. Die Repräsentation geteilter religiöser Vorstellungen lässt sich nun nützlicherweise mit der Religionstheorie von Fritz Stolz verbinden: Stolz spricht bezüglich dieser Vermittlung des religiösen Imaginären (in seiner bei Clifford Geertz entliehenen Terminologie: der kultur- und zeitspezifischen Vermittlung der Funktion von Religion) von religiösen „Symbolsys-

119 Morgan 2010.

120 Morgan 2010, 7.

121 Morgan 2010, 8.

122 Morgan 2010, 9.

123 Morgan 2010, 5.

temen“, die ihre semantischen Inhalte anhand von „Kodierungsprozessen“ auf unterschiedlichen medialen „Darstellungsebenen“, die Stolz auch „Kodierungsformen“ nennt, formen und vermitteln.¹²⁴ Stolz’ Kodierungsformen sind das, was ich bisher mit dem Begriff Medium versehen habe: verschiedene prozessuale Darstellungsformen für die Formung, Repräsentation und Vermittlung soziokultureller Vorstellungen.

Stolz unterscheidet zwischen sprachlich-textlichen, visuellen, handlungsorientierten und auditiven Kodierungsebenen.¹²⁵ Hinzu kommen aber, was bei Stolz weniger ausgearbeitet ist, auch olfaktorische und gustative Darstellungsebenen von Religion, man denke an rituelle Mahlzeiten oder das Verbrennen von Duftstoffen.¹²⁶ Dass Religion sich via Kodierungsebenen ausdrückt, ist gemäss Stolz universal religiös. Die Unterscheidung und Relevanz medialer Repräsentationsformen religiöser Kontingenzbewältigung ist aber wiederum zeit- und kulturspezifisch ausgeprägt; Fritz Stolz spricht von „Hierarchien der Darstellungsebenen“ von Religion.¹²⁷ Verschiedene religiöse Traditionen benutzen unterschiedliche Medien und materielle Formen zur Übermittlung ihrer Inhalte. Gewisse Kodierungsebenen werden in gewissen kulturellen Settings bevorzugt, andere marginalisiert. So hat beispielsweise die Reformation mit dem *sola scriptura*-Prinzip den Text als Kodierungsebene über andere Darstellungsformen gesetzt. Stolz betont ausserdem zu Recht, dass die wissenschaftliche Rekonstruktion aufgrund ihrer Verknüpfung mit dem Medium Text – wir schreiben wissenschaftliche Literatur – oft die sprachliche Kodierungsebene von Religion betont und ihr die anderen medialen Repräsentationen unterordnet, also eine etisch-metasprachliche Hierarchie vornimmt, die so auf emischer Seite nicht unbedingt gestützt wird.¹²⁸ Stolz fordert für die methodische Rekonstruktion religiöser „Symbolsysteme“ insofern unter anderem die Berücksichtigung emischer medialer Hierarchien: „Weiter ist nach dem Gewicht der einzelnen Darstellungsebenen, nach der Hierarchie auf synchroner Ebene zu fragen, wobei möglicherweise verschiedene Milieus ein und derselben Religion ganz unterschiedlich gewichten“.¹²⁹ Für die Erforschung der vestimentären Seite der Schweizer Black Metal-Szene

124 Siehe Stolz 1988 (neu aufgelegt in Stolz 2004, 13–27).

125 Stolz 1988, 56f.

126 Siehe Ashbrook Harvey 2006.

127 Stolz 1988.

128 Stolz 1988, 55f.

129 Stolz 1988, 71f.

haben sich die materielle, die ikonographische und die textlich-literarische Repräsentation als besonders zentral erwiesen.

Um die bisherigen Gedanken kurz zusammenzufassen: Die Kontingenz bewältigende Funktion von Religion formt sich kultur- und zeitspezifisch im kollektiven Imaginären aus, das anhand verschiedener medialer Darstellungsebenen kodiert und somit für Gläubige wie Wissenschaftler zugänglich gemacht wird. Gemäss Fritz Stolz werden über diese Kodierungs-ebenen „Botschaften“ (in unserer Terminologie: Semantiken und Inhalte) vermittelt. Religion ist also gemäss Stolz, und dies erweist sich für den hier getätigten Blick auf Kleidung als besonders nützlich, nicht nur funktional zu bestimmen, sondern hat durchaus einen wichtigen inhaltlichen Aspekt. Semantiken werden auf verschiedenen, dem kulturspezifischen Imaginären unterliegenden Darstellungsebenen kodiert. Diese mediale Kodierung geschieht anhand kollektiv vereinbarter, regulierter Zeichenkonstellationen, den sogenannten Codes. Ich will im Folgenden den für diese Arbeit zentralen Begriff des Codes umreissen und danach argumentieren, was einen Code zu einem religiösen Code im Sinne von Fritz Stolz macht.

2.2.4 Was ist ein Code?

Der Begriff Code, so wie er hier benutzt wird, entstammt einem semiotischen Zugang und wurde zu einem zentralen Terminus der Kommunikationstheorie, wobei er zunächst am schriftlichen und mündlichen Text erarbeitet wurde.¹³⁰ Da auch visuelle und non-verbale Medien bestimmten Regeln folgen, auf Bedeutungen verweisen und pragmatischen Prozessen unterworfen sind, erweist es sich als nützlich, semiotische Zugänge auch für Bilder und andere mediale, im vorliegenden Fall materielle, Ausdrucksformen von Kultur zu verwenden.¹³¹

Ich definiere Code im Folgenden in Anlehnung an das Konzept des Medienwissenschaftlers John Fiske. Diese Definition eignet sich besonders für

130 Umberto Eco ist einer der prominentesten Semiotiker, der mit dem Begriff Code arbeitet. Siehe Eco 1979.

131 Für eine Einführung in die Bildsemiotik siehe Friedrich/ Schweppenhäuser 2010. Bereits Fernand de Saussure integriert Bilder, um seine Zeichentheorie zu erklären. Dabei fokussiert er vor allem auf mentale Bilder wie im berühmten Baum-Beispiel, in dem die Zeichen B-A-U-M als Bezeichnendes für das Bezeichnete „Baum“ auf ein von geteilten Vorstellungen geprägtes Denkbild – in unserer Terminologie das Imaginäre – verweisen, in seine Argumentation. Siehe De Saussure 2014.

unseren Blick auf Kleidungsstücke im Black Metal, da Fiske seine Theorie spezifisch für eine Untersuchung der Populärkultur entworfen hat.¹³² Er selbst hat vor allem zur Fernsehkultur gearbeitet, seine Begrifflichkeit von Code lässt sich aber auch auf andere visuelle und materielle populärkulturelle Felder übertragen. Fiske versteht, wie Stuart Hall (siehe Kap. 8.1) die Rezipienten als aktiv Handelnde und Deutende, was für die hier gestellte Frage nach der Rezeption religiöser Codes besonders zentral ist.

Codes als Zeichenkonstellationen

Der Begriff Code bezeichnet in Anlehnung an Fiske eine soziokulturell bestimmte Konstellation von Zeichen, die in ein organisiertes oder sogar reguliertes kommunikatives Zeichensystem verwoben sind: „Codes are [...] the systems into which signs are organized“.¹³³ Zeichen sind mit Blick auf Kleidung als das kleinste kulturwissenschaftlich zu erfassende Element in diesem kommunikativen Prozess zu definieren. Damit stellt sich die Frage nach einer physischen Festschreibung von Bedeutung im Zeichen (nicht im Code – das ist ein wichtiger Unterschied). Der Ansatz, den ich hier vertrete, ist ein materialistischer im wörtlichen Sinne. Ich gehe davon aus, dass in Bezug auf Kleidung – bei anderen Medien, beispielsweise Texten, verhält sich dies anders – das Material die Bedeutung eines Zeichens mitprägt. Welche Bedeutung einem vestimentären Zeichen zugeschrieben wird, basiert einerseits auf soziokulturellen Konventionen und Konstruktionen, andererseits ist Kleidung als vierdimensionales – die Zeit, die Vergänglichkeit als massgeblicher Faktor von Kleidungsstücken kommt als wichtige vierte Dimension hinzu – materielles Medium mit einem physischen Grundstoff verbunden. Vestimentäre Zeichen sind nicht nur soziokulturell bestimmt, sondern auch materiell. Ein Kleidungsschnitt, soll er tragbar sein, folgt irgendwie den Linien des menschlichen Körpers.¹³⁴ Dass Wolle wärmt und Seide kühlt, ist nicht nur rein soziokulturell bestimmt, sondern hat einen physikalischen Grund. Die Bedeutungen, die Farben zugeschrieben werden, sind zwar kulturspezifisch, aber, dass der Mensch Farben wahrnehmen kann, ist sensuell bestimmt. Zeichen als kleinste kultur-

132 Fiske 2011a; Fiske 2011b.

133 Fiske 2011a, 61.

134 Die Haute Couture ist ein anderer Fall, der in einer anderen Studie zu debattieren wäre.

wissenschaftlich zu bestimmende Einheiten sind also angesiedelt zwischen etwas Physisch-Körperlichem und soziokulturellen Zuschreibungen.

Codes als systematische, kulturspezifisch regulierte Zusammenstellungen von Zeichen werden soziokulturell und kontextuell mit Bedeutung aufgeladen. Die Verbindung eines bestimmten Codes mit einer spezifischen Semantik unterliegt dem soziokulturellen Imaginären, also geteilten Vorstellungen und Konventionen: „A code is a system of meaning common to the members of a culture or subculture. It consists both of signs (i.e. physical signals that stand for something other than themselves) and of rules of conventions that determine how and in what contexts these signs are used and how they can be combined to form more complex messages“.¹³⁵ Codes können also bestimmt werden als bestehend aus Zeichen und soziokulturell bestimmten Regulierungen der Zusammensetzung dieser Zeichen.

Die Kombination von Zeichen und einer bestimmten Semantik ist kultur- und zeitspezifisch geformt und an sich zunächst „willkürlich“ in dem Sinn, dass verschiedene Kombinationen möglich sind. Ein Beispiel hierzu: Dass wir die Zeichen Blau und Pink, die in Kombination mit einem Textil zu einem Code werden, als männlich oder weiblich deuten, unterliegt soziokulturellen Prozessen, die in diesem Fall mit einer Loslösung von einer religiösen Deutung in Zusammenhang mit der Veränderung der Militäruniformen von grellen Farben, die die Soldaten auf dem Schlachtfeld sichtbar machen, zu Tarnfarben zusammenhängt.¹³⁶ Während noch im 19. Jahrhundert blau als Mariafarbe in Verbindung mit ihrer Konnotation zum Meer gedeutet wurde, während Pink als abgeschwächtes Rot mit Blut und der Auferstehung von Jesus Christus verbunden war, änderte sich dies vor allem im Zuge des ersten Weltkriegs, als Knaben gerne in marineblauen Uniformen inszeniert wurden. Heute ist dagegen im US-europäischen Imaginären Pink so stark mit Weiblichkeit und/oder Unmännlichkeit konnotiert, dass diese Semantik schon beinahe als „natürlich“ betrachtet wird.¹³⁷ Sie basiert aber auf einer Regulierung durch geteilte kulturspezifische Vorstellungen.

135 Fiske 2011a, 18.

136 Siehe zu dieser Veränderung mit einem Fokus auf die USA Paoletti 2012.

137 Ein Beispiel für diese enge Verbindung sind die US-amerikanischen Film-Komödien der Legally Blonde-Reihe, in denen Weiblichkeit, auf eine übrigens nicht einmal un-feministische Weise, als besonders „pink“ konstruiert wird (z.B. Teil 1: LEGALLY BLONDE, Regie: Robert Luketic, USA 2001), auf Deutsch laufen die Filme unter dem doppeldeutigen Titel NATÜRLICH BLOND, wobei dieses von Natur aus „Blonde“ auch von Natur aus „Pink“ ist.

Vestimentäre Codes als regulierte Zeichensysteme unterliegen also kollektiven Deutungen und Erwartungen, weshalb ich nicht nur von „geregelt“, sondern auch von „Prozessualität“ sprechen will. Codes und ihre Verbindung mit spezifischen Semantiken sind fluide und können sich je nach Kontext und Rezipierenden wandeln. Mich interessiert dabei zunächst nur die kollektive Ebene, denn auch wenn das Individuum die Freiheit hat, Codes so zu deuten, wie es will, werden Kodierungen erst dann hegemonial (und diese Hegemonie ist ein wichtiges Charakteristikum für die Populärkultur, wie in der Einleitung deutlich wurde), wenn sie von Kollektiven geteilt werden. Um dies am oben angeführten Beispiel der Farbe zu erläutern: Auch wenn sich jemand entscheidet, dass Pink für ihn die zentrale Farbe für Trauer ist und er beispielsweise einen Traueranzug in dieser Tönung wählt, wird dies im konkreten Fall entweder konstruktive Diskussionen oder irritierende Reaktionen auslösen, besonders dann, wenn diese Person eine zentrale Rolle in einem Bestattungsritual spielt..

Codes bilden also, wie dieses Beispiel zeigt, *geregelte Zeichensysteme*, die zwar nie gänzlich festgeschrieben werden können, aber immer in soziokulturellen Deutungskontexten eingebettet sind. Individuen sind in ihrer Rezeption eines Codes zwar grundsätzlich frei, müssen sich dann aber den geteilten hegemonialen Vorstellungen, die mit diesem Code verbunden werden, aktiv stellen. Die Bedeutung eines Codes entsteht also erst im Zusammenspiel von Zeichenkonstellationen, kollektiv geformten Regeln dieser Konstellationen, geteilten Vorstellungen, pragmatischen Kontexten und individuellen Betrachtern und Benutzern.

Fünf grundlegende Aspekte des Codes

Alle Codes als geregelte Zeichensysteme haben gemäß Fiske gewisse Gemeinsamkeiten, die auch auf Kleidungscodes übertragen werden können. Ich will diese fünf grundlegenden Aspekte hier im Wortlaut von Fiske anführen und dann für die vorliegende Studie erläutern.

1. They have a number of units (or sometimes one unit) from which a selection is made. This is the paradigmatic dimension. These units (on all except the simplest on-off single-unit codes) may be combined by rules or conventions. This is the syntagmatic dimension.¹³⁸

138 Fiske 2011a, 61.

Codes sind erstens gekennzeichnet durch eine regulierte Konstellation von Zeichen, die syntagmatisch oder paradigmatisch ausfallen kann.¹³⁹ Codes weisen also eine Grammatik auf. Das ist in Abb. 3 die Anordnung der weissen Linien (eigentlich kalligraphisch gestaltete Buchstaben), die der Konstellation eines doppelt (nach unten und nach oben) gespiegelten Bildes folgen. Diese formale Konstellation folgt nicht dem Zufall, sondern einer für die betreffende Subkultur, dem Black Metal, eigenen Bildgrammatik.

Aus wie vielen und welchen Zeichen ein Code zusammengesetzt ist, ist jeweils kulturell und zeitlich bestimmt. Es gibt durchaus Codes, die nur aus einem Zeichen bestehen, aber dennoch die anderen gemeinsamen Aspekte eines Codes teilen, man denke etwa an monochrome Bilder in der Gegenwartskunst. In Black Metal-Kleidung sind Einzelzeichen-Codes aber selten zu finden, da ein Code immer bereits mindestens eine Kombination aus Material und Farbe darstellt.



Abb. 3: Kalligraphisch gestaltetes Logo der Schweizer Black Metal-Band Tardigrada, das Zweige imitiert.

139 Zu syntagmatischen und paradigmatischen Beziehungen zwischen Zeichen bezüglich Kleidung sieht Barnard 2008, 89–94.



Abb. 4: Das Logo der Schweizer Black Metal-Band Hatesworn kombiniert kalligraphische Buchstaben mit religiösen Codes wie einem Gekreuzigten (ohne Kreuz), der kalligraphisch als T benutzt wird, und einem Kruifix für die Hintergrundsgestaltung.

2. All codes convey meaning: their units are signs which refer, by various means, to something other than themselves.¹⁴⁰

Zweitens stehen Codes nicht in einem bedeutungslosen luftleeren Raum, sondern sie verweisen auf Bedeutungen, vielfach ausserhalb von sich selbst. Die formale Anordnung der weissen Linien in Abb. 3 steht nicht für weisse Linien, sondern für eine Schweizer Band. Dabei weisen diese formalen Aspekte und ihre regulierte Zusammenstellung (Farben, Formen, Art der Gestaltung) die Band einem Genre zu, in diesem Fall dem Black Metal, wobei bei Rezipierenden, je nach ihrem Wissen und ihrem Kontext, unterschiedliche semantische Resonanzfelder anklingen können, z.B. Satanismus, Jugendkultur, Rebellion, laute Musik, Geborgenheit, Identifikation, etc.

3. All codes depend upon an agreement amongst their users and upon a shared cultural background. Codes and culture interrelate dynamically.¹⁴¹

Drittens – und dieser Punkt ist besonders zentral für die vorliegende Arbeit – können Codes nur gelesen und verstanden werden, wenn in einem bestimmten kulturellen Kontext Einigkeit über ihre Zuordnung besteht.

140 Fiske 2011a, 61.

141 Fiske 2011a, 61.

Die Verbindung zwischen Code und Deutung verläuft – in der Terminologie der vorliegenden Argumentation und wie oben bereits ausgeführt – über das kulturelle Imaginäre, also geteilte Vorstellungen und Erwartungen, die mit einem Code verbunden werden. Im normalen Alltagsgebrauch fällt diese zentrale Verbindung oft gar nicht auf und wird erst deutlich, wenn Kommunikationsprobleme auftreten. Ein diesbezüglich aufschlussreiches Beispiel ereignete sich 2012, als ich mit dem Musikwissenschaftler Florian Heesch eine Tagung zu *Methoden der Metal-Forschung* organisierte. Nach der Publikation des Flyers erhielt ich mehrere Telefonanrufe von besorgten Kollegen, die mich auf das (vermeintlich) fehlende L im Titel von „Metal“ aufmerksam machten. Heavy Metal ist im hier interessierenden Kontext ein Code für eine populärkulturelle Musikrichtung. Dieser Code funktioniert so aber nur, wenn die Rezipierenden Vorstellungen über diese Musikrichtung teilen. Bedeutungsinterpretation und Deutung basieren also auf soziokulturell geteilten Vorstellungen, die sich aber je nach Kontext, Rezipient und Zeit anders ausformen können.

4. All codes perform an identifiable social or communicative function.¹⁴²

Viertens sind Codes mit identifizierbaren Funktionen verbunden. Fiske formuliert es aktiv mit dem „perform“ und unterscheidet zwischen einer „sozialen“ und einer „kommunikativen“ Funktion. Für das spezifische Feld populärkultureller Kleidung fallen diese beiden Funktionen jedoch zusammen, und ich will es passiv umformulieren, um die Rolle der Rezipierenden und der Deutungsebene zusätzlich zu betonen. Durch Kleidungscodes werden soziale Prozesse geformt, indem anhand von ihnen etwas kommuniziert wird. Man denke als Beispiel an den Code des Nerzmantels, der in Filmen, auf Bildern und auf der Strasse die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Art von Mensch und Klasse/Schicht kommuniziert (Frau, reich, westlich/verwestlicht, bürgerlich, nicht-Peta-Anhängerin, etc.) und damit bestimmte soziale Prozesse in Gang bringt, sei es die Generierung von sozialem Prestige oder die Ablehnung als Tierquälerin.

5. All codes are transmittable by their appropriate media and/or channels of communication.¹⁴³

Fünftens interagieren Codes mit spezifischen Medien. Dieser letzte Punkt bei Fiske ist mit ein Hauptgrund, wieso ich in der vorliegenden Arbeit den

142 Fiske 2011a, 62.

143 Fiske 2011a, 62.

Begriff Code dem des Zeichens vorziehe: Codes können nur aus einem Zeichen bestehen, aber als prozessualer Terminus, der ein Zeichensystem andeutet, ist der Code im Gegensatz zum Zeichen immer nur *im Wechselspiel mit einem bestimmten Medium* zu verstehen. Nicht jeder Code kann über jedes Medium vermittelt werden; die Medien ihrerseits formen die Codes, wie es Marshall McLuhan etwas überspitzt in seinem „The medium is the message“ formuliert hat.¹⁴⁴ So sieht zum Beispiel ein Grusscode in schriftlicher Form („Sehr geehrte Frau Meier“) anders aus als in Form einer Handlung (Händeschütteln, Hut ziehen, sich verneigen, etc.). Über ein Bild ist ein Grusscode in non-verbaler Form bereits schwieriger zu vermitteln, weil es nicht eine allgemeingültige Kodierung dafür gibt. So kann eine solche Botschaft beispielsweise auf einer Postkarte als Mann, der den Hut für den Bildbetrachter zieht, dargestellt werden, ebenso wie als Fotografie von zwei Personen, die sich die Hand schütteln.

Codes formen aber auch Medien und umgekehrt; wir finden hier also eine Interrelation zwischen beiden. Der Trend des Selfies als kodierte Kommunikationsform in den Social Media etwa interagiert mit der Entwicklung der Kamer 技术 von Smartphones. Der Markt reagiert auf so genannte Trends. Aber Trends werden nur popularisiert, wenn sie anhand kodierter Repräsentationen einer Gemeinschaft zugänglich gemacht werden. Auch bezüglich Kleidung ist ein solches Wechselspiel zwischen Code und Medium zu beobachten: High Heels sind beispielsweise ein kodierter Verweis auf Genderkonstruktionen, die sich in einer ganz bestimmten Art ausprägen und Bedeutungen wie (patriarchal geprägte) Weiblichkeit, Sexyness, soziales Prestige (durch Verunmöglichung von Bewegung) anklingen lassen. Gleichzeitig formen High Heels aber den Körper (bis zu Rückenproblemen). Da Codes und Medien interagieren und sich gegenseitig formen, ist es besonders wichtig, nicht nur auf die Codes, sondern eben auch ihre Träger, in unserem Fall das textile Medium und den Körper, zu schauen. Ich will deshalb in der vorliegenden Studie beim Kleidungsstück als Medium, das mit dem Körper interagiert, ansetzen.

Codes sind also, zusammenfassend gesagt, kontextualisierte Zeichenkombinationen, die genormten Konstellationen folgen, auf Bedeutungsfelder verweisen, dabei geteilte Vorstellungen repräsentieren, mit Medien interagieren sowie soziokulturelle Funktionen spiegeln und übernehmen.

144 McLuhan 1964.

Normative Repräsentation

John Fiske unterscheidet nun zwischen „codes of behaviour“, die normative Handlungsanleitungen geben, und „signifying codes“, die auf der Ebene der Repräsentation fungieren. Dabei betont er jedoch, dass ein Grossteil der Codes diese beiden Aspekte verbinden. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist ein Stoppschild im Strassenverkehr: Es funktioniert mit einer syntagmatischen Zusammenstellung von Kreisen und den Farben Rot und Weiss (als Zeichen) und bildet somit einen repräsentierten Code. Gleichzeitig beinhaltet dieser Code aber eine klare Handlungsanweisung, deren Übertretung sogar geahndet wird. Auch die Codes, die im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen, verbinden als habituelle Codes diese beiden Ebenen, wobei ich John Fiske folgend den Schwerpunkt auf Codes als „signifying systems“, also auf die Repräsentation, legen werde. Dies ist eine Entscheidung für einen bestimmten Blickwinkel und ergibt sich nicht aus den Codes selbst. Da ich aber vom Textilen als etwas Materiellem ausgehe und erst im zweiten Schritt auf Kleidungsstücke im Kontext des Tragens blicke, erweist es sich als sinnvoll, bei der Repräsentation zu beginnen. Dennoch lässt sich die normative und die repräsentative Ebene nicht trennen: Codes verweisen durch eine bestimmte Repräsentation auf normierte und normative Idealbilder. Wenn man an die Zeichenkombination B-A-U-M denkt, hat man eine durch das kulturelle Imaginäre geprägte Vorstellung eines idealen Baums vor sich; was man auf der konkreten materiellen Ebene findet, sind Repräsentationen dieses idealen B-A-U-M-S, z.B. als wachsende Pflanze, als Bilder, als Verkleidung an der Fastnacht, auf Postkarten, in Büchern, als kalligraphischer Text (Abb. 3) oder als Wort im Times New Roman-Font. Diese Differenz zwischen Idealbild und konkretem Einzelstück mag mit Hinsicht auf Bäume interessant, aber relativ belanglos sein. Überträgt man diese Beobachtungen aber auf den Code F-R-A-U wird diese Beobachtung soziokulturell und politisch relevant und beim Code G-O-T-T eröffnen sich religiöse Perspektiven, die durchaus in Gewaltakten ausufern können.

Was mich in der vorliegenden Arbeit interessiert, sind genau diese Verbindungen zwischen Repräsentation, normativen Regulierung, Pragmatik und Vorstellung: Wie werden Codes auf konkreten Kleidungsstücken repräsentiert? Wie werden sie verwendet? Mit welchen Deutungen, Vorstellungsräumen und Regulierungen werden sie verbunden?

Monosemierungsprozesse

Soziokulturelle Codes eröffnen in ihrer Prozessualität und Kontextabhängigkeit sowie in ihrer Verbindung zwischen Normativität und Repräsentation auf der Ebene der Rezeption mehrere Deutungsmöglichkeiten, das heisst, sie sind polysem. Besonders ikonographische und materielle Codes, die im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehen, scheinen oft unbestimmt zu sein als eine textliche Kodierung.¹⁴⁵ So machen Friedrich Thomas und Gerhard Schweppenhäuser das Spezifische des Bildes in ihrem Buch Bildsemiotik gerade an dieser Offenheit fest (wobei ihre Beobachtungen eurozentrisch sind, was aber für die vorliegende Argumentation nicht weiter stört):

Bilder sind [...] grundsätzlich vieldeutig. [...] Buchstaben entsprechen Lauten; Zahlen entsprechen präzise bestimmten Werten; [Bilder] sind relativ offene Zeichensysteme. [...] Die Kunst des ‚Bilderlesens‘ beruht darauf, dass man einerseits die Offenheit und Veränderlichkeit der Bilder berücksichtigt und sie andererseits doch als geordnete Zeichensysteme begreift.¹⁴⁶

Bilder ermöglichen also als offene Codes unterschiedliche Rezeptionen. Nun finden sich aber immer wieder Monosemierungsprozesse, das heisst die kollektive kultur- und zeitspezifische *Betonung einer bestimmten Deutung*. Die Zeichenkombination eines Codes wird so stark geschlossen, dass eine Bedeutung die anderen hegemonial überdeckt. Ein solcher Code ist beispielsweise ein nicht-gleichschenkliges Kreuz. Ein Kreuz ist eine kodierte Kombination aus zwei sich kreuzenden Linien, die rechtwinklig angeordnet sind und in bestimmten Farben erscheinen. Dieses Kreuz kann im hier interessierenden europäischen Kulturraum auf verschiedene Bedeutungen verweisen, beispielsweise auf ein Schriftzeichen, ein antikes Folterinstrument oder auf eine religiöse Tradition. Die letztgenannte Interpretation hat nun die anderen semantischen Möglichkeiten zwar nicht ausgeschlossen, aber doch an den Rand gedrängt. Der Code des Kreuzes wird in diesem Kulturraum nicht als Verweis auf römische Hinrichtungspraktiken und nicht auf die Folterung einer sterbenden und wiederauferstehenden Gottheit, sondern als festgeschriebener Code für „das“ Christentum als konstruierte verallgemeinerte Grösse verwendet. Dabei wird dieser Code als so selbstverständlich wahrgenommen, dass er in der spezifischen Kultur

145 Dass auch dies nicht immer stimmt, zeigt Abb. 48 im vorliegenden Buch.

146 Friedrich/ Schweppenhäuser 2010, 25.

mit Wirklichkeit aufgeladen wird und im kollektiven Imaginären als „wahr“ gilt. Würden nun die alternativen Deutungen dieses Codes gänzlich ausgelöscht und der Code in seiner Semantik geschlossen z.B. durch Verfolgung und Bestrafung anderer Deutungen, würden sich Prozesse eines totalitären Systems spiegeln.

Für die hier getätigte Argumentation sind solche (nun nicht diktatorische) Monosemierungsprozesse insofern zentral, als sie eng mit einer Populärkultur und somit der Populärkultur verbunden sind. Die Populärkultur ist dadurch, dass sie sich an die breite Masse richtet, besonders geeignet, um Monosemierungsprozesse zu formen und zu verbreiten. In der Populärkultur werden Codes tendenziell simplifiziert, um sie rasch und einfach über verschiedene mediale Kanäle transportieren zu können.¹⁴⁷ Dabei werden in der Rezeption bestimmte Deutungen aus der Offenheit ikonographischer Codes bevorzugt. In der fortschreitenden populären Rezeption ergibt sich so ein hegemonialer Aufstieg dieser bestimmten Deutungen. Ein Beispiel hierfür wäre das Aussehen von Jesus Christus, das sich, in unhistorischer Weise (ein Mensch des römischen Palästina hätte kaum so ausgesehen) durch Kunst und vor allem Populärkultur so stark gefestigt hat, dass zumindest in der europäischen und nordamerikanischen Kultur „Jesus“ sofort erkannt wird, verwendet man die entsprechende Kodierung des grossen, schlanken Körpers, der langen Haare, des gleichmässigen sanften Gesichts, der oft blauen Augen, des Dreitagebartes, des wallenden, vielfach weissen Gewandes, etc. In genau dieser Darstellung treten Jesusdarsteller in US-amerikanischen *Bible Parks* auf und verkünden beispielsweise die Bergpredigt. Diese eine, monosemierte Repräsentation ist so stark im soziokulturellen Imaginären eingebettet, dass an ihr Wirklichkeit konstruiert wird. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist ein Film des Künstlers Christian Janowski von 2011 mit dem Titel *CASTING JESUS*.¹⁴⁸ Janowski konnte neben zwei weiteren Jury-Mitgliedern auch Monsignore José Manuel del Rio Carrasco, einen Mitarbeiter des Vatikans und Priester, gewinnen, um ihm dabei zu helfen, einen Schauspieler für die Rolle des Jesus zu casten. Bei diesem Casting, das als Kunstprojekt gefilmt wurde, treten 13 Schauspieler auf, von denen am Ende einer als der ideale Jesus ausgewählt wird. Es überrascht wenig, dass der Gewinner völlig dem rezipierten Jesusbild der Populärkultur, das auf klar regulierten Codes basiert, entspricht.

147 Siehe Fiske 2011b.

148 Ein Trailer des ganzen Projektes ist auf Youtube zu finden: <https://www.youtube.com/watch?v=kv7eL5rYGfQ> (20.4.2017).

2.2.5 Religiöse Tradierungsprozesse

Ich will nun anhand dieser Überlegungen zur Kodierung den Bogen zurück zu Stolz und seiner Religionsdefinition spannen, also die Argumentationslinien bezüglich Religion und Codes miteinander verbinden. Religion schafft gemäss Stolz umfassende Orientierung, indem sie das Unkontrollierbare in die Kontrolle überführt und gleichzeitig doch unkontrollierbar belässt. Dies ist eine funktionale Religionsdefinition, die jedoch, wie bereits erwähnt, im konkreten soziokulturellen Kontext inhaltlich gefüllt werden muss.

Zunächst stellt sich die Frage: Woher weiss der Mensch überhaupt, was unkontrollierbar ist? Einerseits weiss er dies aufgrund von individuellen Emotionen wie Angst oder Verliebtheit und Erfahrungen, die ihn an seine persönlichen Grenzen bringen. Gleichzeitig ist der Umgang mit diesen Emotionen soziokulturell normiert und geformt. Emotionen werden durch die Einbettung in ein bestimmtes soziokulturelles Umfeld erst kommunizier- und deutbar.¹⁴⁹ Die Ebene der Kommunikation, beispielsweise die Worte, die verwendet werden, um Liebe, Ekstase oder Angst auszurücken, ist soziokulturell geprägt. Dass man bei Verliebtheit „Schmetterlinge im Bauch“ zu haben hat und es einem bei Angst „kalt den Rücken runterläuft“, weiss man aus Geschichten, Erzählungen, dem Fernsehen, den Social Media. Ebenso muss erlernt werden, welche Gefühle als positiv, welche als negativ zu deuten sind – und zwar nicht nur im Kindesalter, sondern immer wieder aufs Neue. Dabei finden sich überpersönliche zeit- und kulturspezifische Diskurse über das, was als unkontrollierbar gilt, sowie über die Normen, die sich im Umgang mit Kontingenzen gebildet haben. Gleichzeitig muss sich der Mensch als Individuum diesen gegenüber verhalten, wobei sich Fragen nach kultur- und zeitspezifischen Normen, z.B. dem angemessenen Verhalten, zeigen, wie Fritz Stolz in seinem Werk *Weltbilder der Religionen* von 2001 aufzeigt: „Die Weltoffenheit des Menschen bringt Probleme mit sich. Einerseits enthält sie beträchtliche Freiheitsgrade des Verhaltens; die menschlichen Handlungsweisen sind zwar traditionell, sie folgen kulturellen Mustern, aber diese lassen doch einen grossen Spielraum offen. Die Kehrseite ist eine elementare Unsicherheit. Was ist im Einzelfall zu tun? Welches Handeln ist angemessen?“¹⁵⁰

149 Siehe für die kulturspezifischen Normen des Umgangs mit Emotionen Watzlawik/ Beavin/ Jackson 2011.

150 Stolz 2001, 12.

An die oben gestellte erste Frage lässt sich mit diesem Zitat von Stolz eine zweite anschliessen. Woher weiss nun der Mensch, welches Handeln im Umgang mit dem Unkontrollierbaren, z.B. einem Todesfall, angemessen ist? Oder anders gefragt: Wie werden kollektive Vorstellungen und Erwartungen, also das soziokulturelle Imaginäre, vermittelt? Die Antwort ist zunächst banal und ergibt sich aus der Argumentation der bisherigen Kapitel: durch Kodierung auf verschiedenen Darstellungsebenen. Das Imaginäre ist also weder für eine Gemeinschaft, noch für ein Individuum per se zugänglich, sondern immer nur in seiner repräsentierten, mitgeteilten Form. Dies kommt besonders prägnant zur Geltung, wenn Kulturen der Vergangenheit rekonstruiert werden sollen: Ihre Rekonstruktion verläuft nur noch über die kodierten Vermittlungsformen, die noch erhalten sind oder rezipiert wurden, meist Texte, Bilder, Artefakte. Es verwundert nicht, dass Stolz im oben genannten Buch als eines der ersten Beispiele für ein Weltbild, das eine ordnende Orientierung herstellt, altägyptische Vorstellungen der Weltentstehung, die ikonographisch, architektonisch und textlich überliefert sind, erläutert.¹⁵¹ Geteilte Vorstellungen – und damit auch religiöse Orientierung – können also *nur in ihrer repräsentierten Form*, also anhand von Codes, vermittelt und rekonstruiert werden.

Nun funktioniert religiöse Orientierungsgenerierung – da sie sich nicht immer nur aus der reinen Logik erschliessen lässt – aber nur, wenn die gewählten Codes für die Rezipierenden als glaubwürdig erscheinen. Blos, wie können Codes glaubwürdig werden, wenn sie zunächst als willkürlich erscheinen: Wieso ist beispielsweise derzeit der erste Tag¹⁵² der Woche dem Mond geweiht, der zweite dem Kriegsgott, der vierte dem Sturm-gott, der fünfte der Liebesgöttin? Die Wochennamen gehen auf babylonische Sterndeutungspraktiken zurück und wurden via Übersetzungen ins Lateinische und bei uns danach ins Deutsche interpretativ angepasst. Sie basieren also auf einem früheren religiösen Imaginären. Dennoch erscheinen uns die Wochentagsnamen, die auf vorchristliche religiöse Vorstellungen verweisen, auch heute als glaubwürdig – und zwar, weil sie auf einer alten Tradition beruhen. Oder anders formuliert: Sie sind bereits in unserem soziokulturellen Imaginären vorhanden, und zwar so stark, dass sie als Selbstverständlichkeiten und oft unreflektiert benutzt werden.

151 Stolz 2001, 4.

152 Traditionellerweise gilt im christlichen Europa der Sonntag als erster Tag der Woche, da gemäss dem biblischen Schöpfungsbericht die Entstehung der Welt an diesem Tag begann. Dies zeigt sich heute noch an der Benennung des Mittwoch als „Mitte“ der Woche.

Welche Codes für die Formung des Umgangs mit dem Unkontrollierbaren, im Fall des Beispiels die Zeit, herangezogen werden, basiert auf *kulturspezifischen Traditionslinien*. Codes erscheinen als „glaubwürdig“, wenn sie bereits im soziokulturellen Imaginären vorhanden sind oder an bereits Vorhandenes anknüpfen. Eine Religion, die ihre Codes sowohl syntaktisch als auch semantisch völlig innovativ setzt, kann nur schwer verstanden werden. Dies erkennt man prägnant an neuen religiösen Traditionen. Sie reagieren auf schon vorhandene Codes, die oft in den kollektiven Vorstellungen bereits für die Darstellung des Umgangs mit dem Unkontrollierbaren besetzt sind.¹⁵³

Damit kommt nun die für die vorliegende Argumentation zentrale diachrome Perspektive ins Spiel. Aleida und Jan Assmann haben diese Perspektive mit dem Terminus „kollektives Gedächtnis“ verbunden.¹⁵⁴ Kulturen konstituieren sich in der Rezeption einer konstruierten gemeinsamen Erinnerung, die diachron ausgeformt wird:¹⁵⁵ Erwartungen in Bezug auf Religion, zumindest im hier interessierenden europäischen Raum, sind massgebend geprägt von der Idee einer linearen zeitlichen widerspruchsfreien oder zumindest kohärenten Abfolge von Ideen, Geschehnissen und Handlungen (die im Alltag als „Geschichte“ bezeichnet wird). Eine solche ist weder faktisch noch konzeptuell zu erfassen, aber sie prägt die Konstitution einer Vorstellung von Tradition.¹⁵⁶ Das, was ich hier als Tradition bezeichne, ist also nichts Anderes als diese über eine Zeitachse geformte Kollektivität.¹⁵⁷ Traditionen konstituieren sich als kulturelles Gedächtnis im soziokulturellen Imaginären. Da das Imaginäre aber nur in der kodierten und repräsentierten Vermittlung zugänglich ist, ist auch der diachrome Aspekt, die Tradition, nur zugänglich als System von Codes. Eine religiöse Tradition ist also *das diachron ausgeformte religiöse Imaginäre, das sich durch eine kulturspezifische Zusammenstellung von medial vermittelten Codes repräsentiert*. Oder von den Codes her formuliert: Bestimmte Codes werden kulturspezifisch für die Vermittlung des Umgangs mit dem Unkontrollierba-

153 Siehe als Beispiel der Umgang mit Tradition am Glastonbury Festival: Laack 2011.

154 Assmann 2006.

155 Siehe zur Konstruktion von Erinnerungen und alten Traditionen die ausgezeichneten Aufsätze in Hobsbawm/ Ranger 2013.

156 Siehe dazu Hobsbawm 2001, 188; Grosse 2006. Zur Frage nach der Funktion von Geschichte: Hobsbawm 2001, 42ff. Hier wären auch die komplexen Debatten über Geschichte als Spiegel bestimmter soziokultureller Haltungen anzusetzen. Siehe dazu Hobsbawm 2001, 188ff; Büchler 2012.

157 Siehe Hervieu-Léger 2000, v.a. 97ff.

ren eingesetzt. Durch die Zusammenstellung solcher Codes zu einem Netzwerk entsteht das, was Stoltz in Anlehnung an Geertz ein „Symbolsystem“ nennt. Indem dieses kodierte Netzwerk als Ganzes oder in Teilen in diachronen Prozessen rezipiert und an den jeweiligen kulturellen und zeitlichen Kontext adaptiert wird, entsteht eine Tradition. Religiöse Traditionen formen aufgrund von Rezeption einen diachronen, medial kodierten Umgang mit dem Unkontrollierbaren.

Innovative Neuerungen müssen sich nun, um sich durchsetzen zu können, unweigerlich mit der schon bestehenden Tradition auseinandersetzen. Ich will für dieses Wechselspiel zwischen Tradition und Innovation ein Beispiel anführen, das wieder den Tod als einen Kernbereich des Umgangs mit dem Unkontrollierbaren tangiert: Der spätmittelalterliche europäische Kirchhof, auf dem die Verstorbenen bestattet wurden, war ein klar normierter Raum, der so ausgestattet war, dass sich die potenziell gefährlichen Verstorbenen, die sich in einer liminalen Phase zwischen Leben und Auferstehung befanden, „wohl fühlten“.¹⁵⁸ Der Friedhof befand sich in der Nähe der Kirche, da die Ausstrahlung der Reliquien handfest in Elle und Fuss gemessen wurde und die Verstorbenen im Fegefeuer – so die Idee – diese Nähe dank der Fürsprache der Heiligen zur schnelleren Befreiung aus diesem unangenehmen Reinigungsplatz haben sollten. Der Kirchhof bot als Heimstatt der Toten auch ein normiertes Mobiliar, das architektonisch kodiert war. Die Friedhofsmauer schützte die Gräber vor wilden Tieren und die Lebenden vor herumstreifenden Geistern. Ein in den Boden eingelassener Eisenrost am Friedhofstor, im Deutschen in der Regel als „Beinbrecher“ bezeichnet, hatte dieselbe Funktion. Er bildete eine Schwelle zwischen dem Reich der Verstorbenen und dem der Lebenden. Ein Leuchterhäuschen, indem eine Schmalzlampe brannte, befriedigte die Sehnsucht der Toten nach Licht. Ein Beinhaus ermöglichte ihnen eine geweihte Wohnung bis zum jüngsten Tag, wenn der Platz auf dem Friedhof zu knapp war, um die Toten im Boden zu belassen. Gleichzeitig haben sich rund um den Friedhof Handlungscodes ausgebildet, beispielsweise das Beten im Beinhaus für die armen Seelen im Fegefeuer. Ebenso lassen sich ikonographische Codes finden, z.B. Totentänze und andere Memento Mori (die z.B. im Black Metal auf T-Shirts rezipiert werden). Die Reformation brachte nun eine innovative Neuerung in dieses traditionell kodierte und in der Frührenaissance seit rund 400 Jahren im kollektiven Imaginären festgesetzte Friedhofsetting: Die Friedhofsmauer blieb, aber die Reliquien, das Leuchterhäuschen, das Beinhaus wurden im Zuge der Reformation

158 Genaueres dazu bei: Sörries 2009; Odermatt-Bürgi 2016.

kritisiert und verschwanden nach und nach in evangelischen Gebieten. Der Umgang mit dem unkontrollierbaren Tod und den Toten änderte sich also durch die Reformation auf eine innovative Art und Weise. Aber diese Veränderung war nicht eine vollständige. Die Erdbestattung blieb vorerst (sie kam erst im 19. Jahrhundert ins Wanken)¹⁵⁹, ebenso der grundlegende Aufbau des Friedhofs. Die Innovation der Reformation brachte also nicht etwas völlig Neues im Umgang mit dem Tod, sondern die Reformatoren und reformierten Obrigkeitkeiten befassten sich mit dem Bisherigen, sprachen sich dagegen aus, rezipierten es dadurch auch, wenn auch auf eine negative Weise, adaptierten es, änderten gewisse damit verbundene Kodierungen, aber bauten auch darauf auf. Denn eine völlige Erneuerung hätte zu wenig Anknüpfungspunkte an das Imaginäre geboten und wäre so weder verständlich noch glaubwürdig gewesen.

Innovation ist so gesehen immer Teil des Umgangs mit Tradition, besonders im religiösen Bereich: Denn die Beschäftigung mit dem Unkontrollierbaren ist, wie gesehen, kulturspezifisch kodiert. Eine Uminterpretation dieses Umgangs muss sich unweigerlich mit den bisherigen Kodierungen auseinandersetzen, um Innovation zu implementieren.

2.2.6 Mediatisierungsprozesse

Die Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur ist also ein massgeblicher Teil von Traditionsbildungsprozessen, die über Religion verhandeln. Diese Prozesse haben die beiden norwegischen Religionswissenschaftler Mia Lövheim und Stig Hjarvard als *mediatization* bezeichnet.¹⁶⁰ Sie verwenden diesen Terminus als Gegenbegriff zu Säkularisierung. Ein Teil der religiösen Organisationen verlieren gemäss empirischen Forschungen in den letzten Jahrzehnten an Macht und Mitgliedern, was unter dem Begriff Säkularisierung verhandelt werden kann.¹⁶¹ Lövheim und Hjarvard schlagen nun aber das Konzept der Mediatisierung von Religion vor, um das gleichzeitige Diffundieren religiöser Codes in die und in der Populärkultur zu erfassen. Unter *mediatization* wird ein medialer Prozess verstanden, im Zuge dessen „Religion“ (für unseren Ansatz: religiöse Codes) in verschiedenen soziokulturellen Feldern medial aufgenommen und verändert wird. Lövheim beschreibt diesen Veränderungsprozess folgendermassen:

¹⁵⁹ Siehe Fischer 1996.

¹⁶⁰ Siehe Hjarvard 2006, 3–5; Hjarvard/ Lövheim 2013; Lövheim 2015, 46–49.

¹⁶¹ Stolz 2016.

„Media become the primary source of information about religious and spiritual issues in society. Media transform religious content by moulding it according to genres of journalism, entertainment and fiction. Media become the main social and cultural environments for moral and spiritual guidance and sense of community“.¹⁶² Religiöse Fragen werden gemäss diesem Ansatz immer mehr über populärkulturelle Kanäle abgewickelt, existentielle Probleme werden im Fernsehen und in den Social Media, ohne Kontrolle religiöser Organisationen, abgehandelt. Grundlegende moralische Normen werden über Massenmedien geformt und verbreitet. Die Prozesse, die Lövheim und Hjarvard beschreiben, erfassen das, was uns auch hier interessiert, sehr gut: Das Loslösen der Bestimmungshoheit über religiöse Traditionen von den religiösen Organisationen und das Diffundieren religiöser Codes in unterschiedliche Bereiche des soziokulturellen Imaginären. Die Populärkultur ist bei diesen Prozessen besonders zentral, da sie, wie argumentiert, eine Kultur mit hegemonialer Bestimmungshoheit darstellt: In der marktlich ausgerichteten Populärkultur (und dazu gehört auch der Black Metal) werden nur Codes rezipiert, die massentauglich genug sind, um verstanden und verkauft zu werden.

2.2.7 Religiöse Codes losgelöst von religiöser Organisation

Nachdem wir nun auf die Funktion von Religion, religiöse Kodierung, auf Codes und auf Traditionenprozesse geschaut haben, will ich diese Argumentationslinie mit einer letzten Beobachtung abschliessen, nämlich der Frage, wie es konzeptuell zu erklären ist, wenn religiöse Codes nun nicht mehr im Kontext religiöser Organisationen und Gemeinschaften rezipiert werden, sondern losgelöst davon, zum Beispiel in der Populärkultur.

Wir haben gesehen, dass ein Code als religiöser Code definiert werden kann, wenn er, einer kulturspezifischen Tradition folgend, im soziokulturellen Imaginären die Funktion von Religion kodiert, also im Stolzschen Sinn in Verbindung zu einer Tradition den Umgang mit dem Unkontrollierbaren repräsentiert. Dies geschieht in Europa zunächst im Kontext von Organisationen und Gemeinschaften, die über die Codes debattieren, sie bestimmen und z.B. in der Sozialisation vermitteln. Religiöse Codes können im Laufe der diachronen Rezeption jedoch von religiösen Organisationen losgelöst weitertradiert werden. Ich argumentiere hier, dass Codes aber auch dann noch, ohne diese Anbindung an eine religiöse Organisati-

162 Lövheim 2015, 47.

on, religiöse Traditionen spiegeln. Eine religiöse Tradition ist umfassender als eine religiöse Gemeinschaft, da die religiöse Tradition die diachrone Ebene des Imaginären spiegelt, während eine Gemeinschaft das Kollektiv einer bestimmten Zeit spiegelt. Zu einer religiösen Tradition gehören auch populärkulturelle Vorstellungen über sie, beispielsweise, wenn Witze über Priester oder Nonnen über Jahrzehnte weitertradiert werden. Solche Witze gehören zu einem anerkannten Umgang mit der in diesem Fall römisch-katholischen Tradition; sie werden in der Jugend erlernt und ermöglichen einen spezifischen Umgang mit religiösen Spezialisten. Bisweilen reagiert die religiöse Gemeinschaft darauf. Dies ist nun für die hier im Zentrum stehende vestimentäre Seite des Schweizer Black Metals besonders relevant: Im Black Metal, der keine religiöse Gemeinschaft, sondern eine populärkulturelle Musikszene ist, wird eine durch die Szene regulierte Palette an Codes aus religiösen Traditionen aufgenommen. Auf der ikonographischen Ebene sind dies allen voran das römisch-katholische Petruskreuz, römisch-katholische Memento Mori-Darstellungen, das okkulte Pentagramm sowie andere Codes aus dem New Age-Bereich, Darstellungen vorchristlicher Gottheiten (was vom Alten Orient über die klassische Antike hin zu altskandinavischen Gottheiten und hinduistischen Göttinnen wie Kali reicht), aber auch christliche Szenen wie die Pfingstszene auf Abb. 34. Des Weiteren finden sich handlungsbezogene religiöse Codes, z.B. das Schwingen von Weihrauchgefäßen während eines Konzertes, das An- und Ausziehen von Mönchskutten und satanistischen Gewändern oder die rituelle Selbstverletzung auf der Bühne (die an ekstatische Praktiken der antiken Mysterienkulte erinnern). Die aufgezählten Codes gehören zu religiösen Traditionen, die bezüglich ihrer zeitlichen und kulturellen Einordnung klar bestimmbar sind. Viele dieser rezipierten Codes vermitteln auf eine prägnante Weise einen Umgang mit dem Unkontrollierbaren, beispielsweise dem Tod, der Ekstase oder der unerklärbaren grausamen Seite von Gottheiten. Die Rezeption solcher Codes gehört in das breite Feld des Umgangs mit Religion und sie löst durchaus auch Reaktionen von religiöser Seite aus, beispielsweise existiert eine christliche Heavy Metal-Szene, die sich durch ihre Inszenierung und in ihrem Selbstverständnis explizit von einem diffamierend oder satanisch wahrgenommenen Black Metal abgrenzt. Diese Abgrenzung erfolgt wegen dessen Rezeption religiöser Codes, nicht wegen der Musik (die Musik wird im christlichen Metal übernommen).

Die Rezeption religiöser Codes im Black Metal ist also Teil von Traditionsbildungsprozessen, die über Religion verhandeln, indem über die Aufnahme dieser Codes Debatten über die Rezeption religiöser Codes ausge-

löst werden. Codes wie das Petruskreuz werden als satanistisch monosemiert und popularisiert und die rezipierten Codes aus einer öffentlichen Sicht als zu einer religiösen Tradition zugehörig gedeutet. Diese Beobachtungen können nun auch auf andere Bereiche der Populärkultur ausgedehnt werden: Auch religiöse Codes in Werbung, wie der Einstieg der vorliegenden Studie gezeigt hat, sind Teil eines popularisierten Umgangs mit religiösen Traditionen.¹⁶³ Das Höllenbeispiel der McDonald's-Werbung kodiert auf eine populärkulturelle und humorvolle (aber genau deswegen bedeutungsvolle) Weise die grundlegende Frage nach einem Weiterleben nach dem Tod, also einen zentralen Bereich des Umgangs mit dem Unkontrollierbaren, und schafft so neue normative Orientierung. Und zwar in einem hedonistischen Sinn: Da man nicht weiß, was nach dem Tod geschieht, solle man das Leben (und den McDonald's-Burger) geniessen.

2.2.8 Die Position der Individuen

Was also einen Code religiös macht, ist die kulturspezifisch-imaginäre hegemoniale Verbindung dieses Codes mit einer religiösen Tradition. Ich fokussiere im Folgenden auf diese soziokulturell-metasprachliche Definition von religiösem Code. Es geht mir – wie schon bei Kleidung – um eine *Umreissung von Religion mit Fokus auf das Kollektive und Repräsentative*. Dennoch möchte ich zum Schluss dieses konzeptuellen Teils über Religion eine Anmerkung zu der Position der Individuen anführen. Ich will dies konkret auf die Fallstudie bezogen tun, denn die Position der Individuen kann aus meiner kulturwissenschaftlichen Sichtweise aufgrund des Eigen-sinns des Individuums nicht generell, sondern immer nur für spezifische Forschungsfelder erarbeitet werden.

Wie wir gesehen haben, sind Individuen zwar in ihrer Deutung der Codes frei, aber im soziokulturellen konkreten Kontext müssen sich völlig innovative Deutungen erklären. Bei einer Rezeption religiöser Codes als explizit nicht-religiös muss dies ausformuliert werden. Dies wurde mir im Zuge meiner Feldstudie besonders deutlich: Viele der Befragten haben von sich aus das Wort religiös im Kontext der von ihnen rezipierten Codes verwendet. Aber nicht alle. Ich traf auch solche, die mir gegenüber explizit betont haben, dass die Codes, die sie verwenden, nicht religiös zu deuten seien. Dies ist aufgrund von zwei Beobachtungen bedenkenswert:

163 Siehe Knauss 2015.

Erstens habe ich mich bemüht, nicht explizit zu fragen, ob etwas für die betreffende Interviewte „religiös“ sei. Sondern ich habe sowohl in den Interviews, als auch in den informellen Gesprächen offene Fragen gestellt (Was ist Black Metal für dich?; Was bedeutet dieser Aufnäher für dich?; Wieso hast du am Konzert gestern dieses T-Shirt getragen?). Die Betonung, dass etwas nicht religiös sei, kam immer von den Befragten her, ohne dass ich in diese Richtung gefragt habe. Diese Antwort ist deshalb nur zu verstehen, wenn die Befragten davon ausgehen, dass der Code in der hegemonialen Lesart religiös verstanden wird (oder verstanden werden muss) und sie sich gegen diese Lesart abgrenzen wollen. Diese individuelle Abgrenzung gegen eine Einbettung in einem religiösen Deutungssetting verstärkt wiederum die Deutung der Codes als religiös im dominanten Imaginären.

Zweitens muss sich mit einem Blick auf das Individuum und seinen Bezug zu Religion die Frage nach den jeweils individuellen emischen Definitionen von Religion stellen. Meine Studie hat ergeben, dass diese Definitionen im Black Metal sehr heterogen sind. Ob ein Akteur einen Code als religiös oder nicht religiös definiert, hängt stark von seinem Verständnis von Religion ab. Gewisse, die abstritten, dass für sie ein Code religiös sei, haben durchaus auf die religiöse „Herkunft“ des Codes verwiesen, was sie aber nicht als religiös definierten. Sondern sie verstanden Religion zum Beispiel als Gotteserfahrung, als Glaube an einen Gott oder schlicht und einfach als christliche Kirche. Ich will deshalb im Folgenden explizit nicht von den emischen Religionsdefinitionen ausgehen, denn dies wäre eine andere Arbeit.¹⁶⁴ Sondern ich werde aus einer etischen Perspektive an das Feld herantreten, mit dem hier in Kap. 2 dargelegten Fokus auf die Repräsentation religiöser Codes in Kleidung.

164 Ich habe in einem Aufsatz von 2010 einen ersten Schritt unternommen, diesen Fragen nachzugehen, in der vorliegenden Studie ist die Zielrichtung und analytische Perspektive jedoch eine andere.

3 Interaktionen zwischen Kleidung und Religion: Blickwinkel

The costume of the nineteenth century is detestable.
It is so sombre, so depressing.
Sin is the only real colour element left in modern life.¹⁶⁵

3.1 Von Religion zu Kleidung: Ein Blick auf die Forschungsgeschichte

Körper und Kleidung sind in den letzten Jahren verstärkt in den Fokus der religionswissenschaftlichen Forschung gerückt,¹⁶⁶ was mit einer Hinwendung dieses Fachs zu Visualität, Medialität und Materialität, vor allem ausgeformt als *visual religion* und *material religion*, einhergeht.¹⁶⁷ Die US-amerikanische Religionsforscherin Constance M. Furey bietet in ihrem Aufsatz *Body, Society, and Subjectivity in Religious Studies* einen ausgezeichneten Überblick über die bis dahin wichtigsten religionswissenschaftlichen Beiträge zum Körper; die Schweizer Religionswissenschaftlerin Jacqueline Grigo arbeitete erst kürzlich die Forschungsgeschichte zu Kleidung und Religion auf.¹⁶⁸ Um meine vorliegende Untersuchung zu situieren, will ich diese bisherige Forschung zu Kleidung und Religion anhand vier gros-

165 Wilde 1992, 26.

166 Dabei darf nicht vergessen werden, dass Körper und Kleidung bereits in frühen Religionsforschungen ein wichtiger Teil der Untersuchung darstellen konnten und zwar sowohl in der Begegnung mit Kulturen, deren Sprache die Forschenden nur schlecht beherrschten und der Körper deshalb das unmittelbarste Kommunikationsmedium darstellte, als auch in der Beobachtung eigener Religionen, z.B. in den fröhlaufklärerischen Stichen von Bernard Picart in den *Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde*. Siehe von Wyss-Giacosa 2006. Auch bei den sogenannten Klassikern der Religionswissenschaft – man denke etwa an George James Frazer, an Jane Ellen Harrison oder an Bronislaw Malinowski – spielen Körper, Körperlichkeit und Sinnlichkeit eine Rolle; bei Frazer als Abgrenzung zwischen Religion und Magie, bei Harrison als Grundlage der Antike, bei Malinowski in der Beobachtung der fremden Kultur. Siehe Frazer 1957; Harrison 1991; Malinowski 2002.

167 Siehe beispielsweise Morgan 2010; King 2010; Beinhauer-Köhler/ Pezzoli-Olgati/ Valentin 2010 sowie die Zeitschrift *Material Religion*.

168 Furey 2012; Grigo 2015.

ser Leitlinien systematisieren: Erstens rekonstruiere ich die theoretische Erforschung der Schnittstelle zwischen Kleidung und Religion. Zweitens lässt sich in der bisherigen Forschungsgeschichte ein Fokus auf Kleidungsstücke in religiösen Traditionen herauskristallisieren, der Blick hierbei setzt bei Religion an. Drittens finden sich Untersuchungen von textilen Objekten, die an Lebensabschnitte gekoppelt sind, und sowohl von Religion, als auch von Kleidung ausgehend, analysiert werden können. Und viertens schliesslich findet sich auch der Verweis auf religiöse Traditionen in Mode, also das Ansetzen bei Kleidung. Um meine eigene Blickrichtung gegenüber der bisherigen Forschung zu verdeutlichen, werde ich diese Leitlinien zunächst inhaltlich eingrenzen, bevor ich die Forschungslage dazu skizziere, wobei ich mich aus Platzgründen auf das Nennen der Literatur beschränke, die für die vorliegende Untersuchung besonders zentral ist.

3.1.1 Theoretische Zugänge

Als erste Leitlinie, die die vorliegende Untersuchung massgebend prägt, ist ein theoretischer Zugang zu Religion und Kleidung, der sich in Ergänzung zu Fallstudien findet.¹⁶⁹ Noch gibt es, wie auch Jacqueline Grigo bedauert, zu wenige solcher Untersuchungen.¹⁷⁰ Eine konzeptuelle Herangehensweise erweist sich jedoch als zentral, da sowohl Religion als auch Kleidung nur schwer zu erfassende Kategorien darstellen.¹⁷¹ Alle von mir gesichteten Zugänge theoretischer Art treten dabei von Religion ausgehend an Kleidung heran.¹⁷² Dahinter steht die Frage, wie Kleidungsstücke in religiösen Traditionen verwendet werden und welche Funktionen, Vorstellungen und Normen damit verbunden sind. Es geht also um die Bedeutung von Kleidungsstücken in religiösen Traditionen und ihren medialen Ausformungen wie Handlungen, Texte, Bilder oder Filme. Kleidung wird dabei als Kommunikationsmedium oder Ausdrucksmittel (auch wenn nicht alle Beiträge es mit genau diesen Begriffen benennen) in oder von religiösen Traditionen definiert und mit Identitätsprozessen in Verbindung gebracht. Linda Arthur, die bereits 1999 und 2000 zwei Bücher aus religions-

¹⁶⁹ Siehe beispielsweise Arthur 1999; Arthur 2000; Lüddeckens/ Uehlinger/ Waltzert 2013; Glavac/ Höpflinger/ Pezzoli-Olgati 2013; Grigo 2015.

¹⁷⁰ Grigo 2015, 24.

¹⁷¹ Genaueres dazu in Kap. 3.

¹⁷² Z.B. Arthur 1999; Arthur 2000; Lüddeckens 2013; Hume 2013; Grigo 2015; Marzel 2015.

wissenschaftlicher Perspektive zur Interaktion zwischen Religion und Kleidung herausgegeben hat, grenzt Kleidung beispielsweise auf ein non-verbales Ausdrucksmittel von Religion ein und propagiert in ihren Büchern einen komparativen Blick auf unterschiedliche Kleidungspraktiken in religiösen Traditionen.¹⁷³ Sie definiert Kleidung über ihre Identitätsfunktion als symbolischer Marker für Grenzziehungsprozesse und verbindet sie mit religiöser Praxis, indem sie die Verwendung von Kleidung betont: „Dress is the most obvious of the many symbolic boundary markers used by conservative religious groups“.¹⁷⁴ Wie Arthur arbeitet auch Dorothea Lüddeckens in ihrer Einleitung zum Kleidungsteil des Buches *Die Sichtbarkeit religiöser Identität. Repräsentation – Differenz – Konflikt* die Vielschichtigkeit und Vieldeutigkeit „religiöser“ Kleidung aus.¹⁷⁵ Ihre Überlegungen basieren dabei auf einem Luhmann'schen Verständnis von Kommunikation.

Shoshana-Rose Marzel betont in ihrer Einleitung zur Publikation *Dress and Ideology* die Ausdruckskraft und Kommunikationsleistung von Kleidung.¹⁷⁶ Dabei unterscheidet sie konzeptuell zwischen „the clothing of observant ordinary believers“ und „the clothing of the clergy“, wobei sie betont, dass Letzteres, also die Kleidung religiöser Spezialisten, stärker mit Hierarchisierungsmechanismen verknüpft sei, als die Kleidung der „Gläubigen“.¹⁷⁷ Während die binäre Unterteilung von Marzel in religiöse Spezialisten und „Gläubige“ für meinen Zugang nur bedingt nützlich ist, ist die von ihr gezogene Verbindung mit Machtprozessen eine wichtige Beobachtung. Diese wird auch von Lynne Hume in ihrem Buch *The Religious Life of Dress. Global Fashion and Faith* ausgearbeitet.¹⁷⁸ Darin zieht sie den Begriff der „hierarchisierenden Differenz“ dem der Macht vor.¹⁷⁹ Durch Kleidung kann Differenz konstruiert und verstärkt werden. Hume fokussiert zunächst auf das Individuum, das mit der religiösen Kleidung eine „Botschaft“ mitteile: „The message communicated is that the wearer chooses to follow a certain set of ideological or religious principles and practices“.¹⁸⁰ Danach erweitert sie ihr Konzept: „Dress is a communicator

173 Arthur 1999; Arthur 2000. Ihr komparatistischer Ansatz erinnert dabei durchaus an die Forderungen von Friedrich M. Müller an eine vergleichende Religionswissenschaft. Siehe Müller 1869, VIII.

174 Arthur 1999, 1.

175 Lüddeckens 2013.

176 Marzel 2015.

177 Marzel 2015, 6.

178 Hume 2013.

179 Hume 2013, 1.

180 Hume 2013, 1.

of many things (identity, beliefs, the social and political order, individuality, group allegiance) as well as a fashion statement“.¹⁸¹ Am Ende ihrer Überlegungen fordert Hume einen „sensorial approach“ zu Kleidung, lässt jedoch offen, wie dies methodisch umgesetzt werden kann.

Jacqueline Grigo betont in ihrer Dissertation mit dem Titel *Religiöse Kleidung. Vestimentäre Praxis zwischen Identität und Differenz* die vielschichtige Kommunikationsleistung von Kleidung und ihre Funktion zur Konstruktion von Differenz. Kleidung ist gemäss Grigo ein materielles Produkt, das in sozialen Prozessen mit Bedeutung aufgeladen wird. Auf der theoretischen Ebene fokussiert Grigo auf vestimentäre Praxis, auf „die sozialen Beziehungen, innerhalb derer diese Kleidung als religiöse aufgefasst werden, und die betreffenden Deutungsmuster und Praktiken“.¹⁸² Die Verbindung zwischen Kleidung und Religion wird folglich auf der Ebene der Praxis hergestellt.¹⁸³

Zusammen mit Daria Pezzoli-Olgati argumentiere ich in der Einleitung zum Buch *Second Skin. Körper, Kleidung, Religion*, dass neben den Fokus auf die vestimentär-religiöse Praxis und auf Kleidung als Produkt auch die Perspektive auf die Repräsentationsfunktion von Kleidung treten sollte. Kleidung wird nicht nur in einer religiösen Praxis verwendet, sondern durch sie werden Vorstellungen, Erwartungen und/oder Stereotypen weitertradiert und gefestigt. Neben Kleidung als materielles Produkt und Kleidungsverhalten treten also mediale Vermittlungen von Kleidungsvorstellungen und deren Regulierungen.¹⁸⁴ Auf die Repräsentationsleistung von Kleidung in Verbindung mit Religion fokussieren auch Birgit Meyer, David Morgan, Crispin Paine und Brent Plate in ihrer kurzen Einführung zu *Dress, Religion, Identity* im Journal *Material Religion*: Sie beschränken sich dabei allerdings auf die Repräsentation von religiöser Kleidung im öffentlichen Raum und die dadurch hervortretenden Debatten politisch-medialer Art.¹⁸⁵

Immer wieder betonen theoretisch ausgerichtete Beiträge ausserdem die enge Vernetzung von Religion, Kleidung und Gendervorstellungen, letztere als Spezifik der mit Kleidung verbundenen Identitätsprozesse. Kleidung kann in religiösen Traditionen dazu verwendet werden, um normative

¹⁸¹ Hume 2013, 2. Wobei man sich fragen kann, wieso ein Modestatement nicht auch eine Kommunikationsleistung ist.

¹⁸² Grigo 2015, 47.

¹⁸³ Grigo 2015, 46; 49ff.

¹⁸⁴ Pezzoli-Olgati/ Höpflinger 2013.

¹⁸⁵ Meyer/ Morgan/ Paine/ Plate 2010.

Gendervorstellungen zu festigen (zum Beispiel in religiöser Modekritik und in Kleidungsvorschriften, die Genderdifferenzen erhärten)¹⁸⁶ oder um Hierarchien in Frage zu stellen (wie beispielsweise die Aneignung des evangelischen Talars durch Frauen)¹⁸⁷. Dabei ist Kleidung als „zweite Haut“ oft genderisierten Naturalisierungs- und Essentialisierungsprozessen unterworfen,¹⁸⁸ deren Durchbrechung soziale und juridische Folgen haben können.¹⁸⁹

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass erstens alle von mir gesichteten theoretischen Zugänge zu Kleidung und Religion von Religion her auf Kleidung blicken. Es geht dabei um die Frage, wie Kleidungsstücke in religiösen Traditionen verwendet werden, welche religiösen Semantiken durch vestimentäre Praktiken repräsentiert und vermittelt werden und welche emischen und öffentlichen Debatten sich über diese religiöse Kleidung feststellen lassen. In der vorliegenden Untersuchung will ich eine andere Perspektive verfolgen und – quasi in umgekehrter Leserichtung – einen Blick von Kleidung ausgehend auf Religion wagen. Zweitens wird bei allen theoretischen Zugängen eine Verbindung zwischen Religion, Kleidung und Identität gezogen, was ich in Kap. 9 am Fallbeispiel genauer anschauen will.

3.1.2 Fokus auf im öffentlichen Raum getragene religiöse Kleidung

Relevanter als theoretische Reflexionen zu Kleidung und Religion sind in der Religionswissenschaft bisher Fallstudien, die auf im öffentlichen Raum ausgeführte, mit religiösen Traditionen verbundene Kleidungspraktiken fokussieren. Ich will diese Blickrichtung als zweite und zentralste Leitlinie der bisherigen Forschung herausarbeiten.

Kleidungsstücke spielen in religiösen Traditionen zweifellos eine wichtige Rolle. Zunächst am offensichtlichsten, da seit einigen Jahren rege öffentlich verhandelt, erscheint der Fokus auf Vertreter kollektiv organisierter Religionen, die ihre Kleidung im öffentlichen Raum tragen.¹⁹⁰ So gehören beispielsweise Musliminnen mit Kopftüchern oder in Verschleie-

186 Siehe Wolter 2002.

187 Siehe Schäfer-Bossert 2010.

188 Marshall McLuhan definiert Kleidungs als Extension der Haut: McLuhan 1964, 129–132; siehe auch Lehnert 2013, 155ff.; Höpflinger 2014b.

189 Höpflinger 2008; Höpflinger 2010a; Höpflinger 2010b.

190 Ein juristisches Resultat dieser öffentlichen Diskurse sind Verschleierungsverbote, wie sie in Belgien (2010), in Spanien (2010), in Frankreich (2011) oder in

rung heute zum Strassenbild urbaner oder touristisch geprägter europäischer Kontexte. Aber auch orthodoxe jüdische Menschen, Sikhs, buddhistische oder christliche Ordensleute oder Hare Krishna-Anhänger werden in diese Kategorie, die sich am Tragen religiöser Kleidung in der Öffentlichkeit orientiert, gezählt.

Diese zweite Leitlinie der Forschung orientiert sich also daran, dass Religionsangehörige an ihren im Alltag präsentierten Kleidungsstücken zu erkennen sind. Eine wissenschaftliche Untersuchung dieses Wechselspiels zwischen Kleidung und Religion wird gefördert durch politisch debattierte Fragen über religiös-vestimentäre Sichtbarkeit im öffentlichen Raum.¹⁹¹ In den letzten Jahren fokussierten verschiedene Untersuchungen in diesem Bereich auf emische Vorstellungen religiöser Organisationen (Kleidungsdogmen), öffentlich-mediale Berichterstattungen und Erwartungen oder Debatten öffentlich-institutioneller (z.B. juristischer) Art oder auf die individuelle Kleidungspraxis.¹⁹² Wenig verwunderlich ist, dass – wie bei den öffentlich-medialen Debatten – auch in der Religionsforschung ein Fokus auf weibliche muslimische Bekleidungspraktiken festzustellen ist, wobei sich hierbei ebenfalls unterschiedliche Blickwinkel herauskristallisieren: Neben die Untersuchung öffentlicher-medialer Debatten treten vor allem Untersuchungen der individuellen Kleidungspraxis und emischer Erwar-

den Niederlanden (2012) erlassen wurden. In der Schweiz wurde 2013 im Kanton Tessin von den Stimmbürgerinnen einem Verhüllungsverbot zugestimmt. Siehe zu einem Vergleich zwischen Deutschland und Frankreich: Ziegler 2011; für die Debatten vor dem Verbot in Frankreich: Delmas 2006.

191 Siehe dazu Liedhegener 2013; Lüdeckens/ Uehlinger/ Walther 2013; Plüss 2013.

192 Siehe beispielsweise für emisch-institutionelle Vorstellungen (oft aus einem kulturhistorischen Blick): Hüwelmeier 2000; die Artikel zum Thema „Bekleidung“ in Klöcker/ Tworuschka 2005, 46–57 (Buddhismus; Hinduismus, Islam, Judentum, Katholizismus, Protestantismus); Warr 2010 (Christentum); Gabriel/ Hannan 2011 (Islam); Silverman 2013 (Judentum); Höpflinger 2014b (Christentum); Salah 2015 (Judentum). Für öffentlich-mediale Debatten: Amir-Moazami 2007; Berghahn/ Rostock 2009; Dennerlein/ Frietsch/ Steffen 2012; Liedhegener 2013; Plüss 2013. Für juristische Diskurse: Wyttensbach 2009; Ziegler 2011; Elver 2012. Für individuelle Kleidungspraxis und das Aushandeln von Regeln: Konrad 2005; Grigo 2011; von Wensierski/ Lübeck 2011; Haddad 2011; Grigo 2013; Adelt 2014; Grigo 2015.

tungen an das muslimische Kopftuch.¹⁹³ Dabei sind auch immer wieder Fragen nach dem Kopftuch als sozioreligiöser Differenzmarker zentral.¹⁹⁴

Es lassen sich aber durchaus auch andere Blickwinkel und Forschungsfelder zum Thema Kleidung in Religion finden, zum Beispiel Arbeiten zu Bekleidung im christlichen Kontext oder Forschungen religionsethnologischer und religionshistorischer Art. Um nur einige wenige für den vorliegenden Ansatz besonders relevante neuere Werke zu nennen: Dagmar Konrad blickt in ihrem Aufsatz *Ordentlich – passend – angemessen. Schönheit im Kloster* auf die sozioreligiöse Bedeutung der Kleidung römisch-katholischer Ordensfrauen, wobei die Verfasserin vor allem auf die Konstruktionsprozesse von Individualität und Gemeinschaftlichkeit fokussiert.¹⁹⁵ In einem zwei Jahre später erschienenen Aufsatz widmet sie sich dem Wandel der „Uniformierung“ in Klöstern.¹⁹⁶ Dasselbe Forschungsfeld untersucht Gertrud Hüwelmeier in ihrem Aufsatz *Die Macht der Ordenstracht. Transformation von Körperegrenzen* aus einer religionssoziologischen Perspektive, indem sie auf die öffentliche Wahrnehmung der Tracht katholischer Ordensfrauen fokussiert.¹⁹⁷ Ulla Gohl-Völker schaut dagegen in ihrem Buch *Die Kleidung der Shakerschwestern im 19. Jahrhundert. Die Repräsentanz kategorialer Ordnungsbegriffe* auf die Bekleidung von weiblichen Angehörigen der Shaker-Gemeinschaft im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert und untersucht dabei auch die Textilien selbst.¹⁹⁸ Und Lisa A. Hughes, um ein letztes Beispiel zu nennen und den Kreis zum islamischen Kopftuch zu schließen, diskutiert im 2010 herausgekommenen Artikel *Morals, Piety, and Representation of Veiled Women in Augustan Rome. Implications for the Twenty-First Century* die Bedeutung des Schleiers im antiken Rom, wobei sie eine Verbindung zur heutigen Kopftuchdebatte herstellt.¹⁹⁹

Während die genannten Beiträge jeweils auf eine spezifische religiöse Tradition fokussieren, vertritt Jacqueline Grigo einen religionsübergreifenden

193 Die öffentlich-medialen Debatten bezüglich Kopftuch untersuchen beispielsweise: Bowen 2007; Amir-Moazami 2007; Berghahn/ Rostock 2009; Dennerlein/ Frietsch/ Steffen 2012; Liedhegener 2013; Plüss 2013; die emischen Aushandlungsprozesse: Nökel 2004; von Wensierski/ Lübeck 2011; Haddad 2011; Adelt 2014; Grigo 2015, 99–119. Einen Blick auf verschiedene Traditionen und Praktiken in religionshistorischer und -theoretischer Herangehensweise bietet ein von Foehr-Janssens/ Naef/ Schlaepfer 2015 herausgegebener Sammelband.

194 Besonders prägnant bei Zisterer 2014; Kreutzer 2015.

195 Konrad 2005.

196 Konrad 2007.

197 Hüwelmeier 2000.

198 Gohl-Völker 2002.

199 Hughes 2010.

den, zumindest implizit komparatistischen Ansatz.²⁰⁰ Grigo untersucht, ausgehend von Porträts einer Muslimin, einer katholischen Ordensfrau, einem buddhistischen Mönch, einem Sikh, einem orthodoxen jüdischen Herrn und einem freikirchlich-christlichen Gothic-Fan die Selbstwahrnehmung dieser Akteurinnen sowie Strategien des Umgangs mit konstruierten Fremdwahrnehmungen. Die von Grigo ausgewählten Interviewten gehören allesamt organisierten religiösen Gemeinschaften an und tragen die mit Religion verbundenen Kleidungsstücke sichtbar nach aussen, auch im Alltag.²⁰¹

Die genannten Forschungsarbeiten, die hier nur als Auswahl für diese vielfach zu findende Blickrichtung stehen sollen, zeigen nicht nur, welche wichtige Rolle Kleidung als sichtbar getragener Marker für Identität und Zugehörigkeit in Religionen haben kann, sondern auch, dass diese Art der religiösen Kleidung unterdessen aus verschiedenen, sich ergänzenden Blickwinkeln untersucht wurde. Kleidung wird dabei als ein relevantes Ausdrucksmittel religiöser Traditionen beschrieben, wobei in nahezu allen Studien von in der Wissenschaft und Öffentlichkeit als explizit religiös anerkannten organisierten Gemeinschaften ausgegangen und auf auch im Alltag getragene Kleidung fokussiert wird.

3.1.3 „Ritualkleidung“

Das Vorkommen im öffentlichen Raum sichtbar getragener religiöser Kleidungsstücke wird gegenwärtig in Europa medial und politisch breit debattiert. Zu spezifischen Gelegenheiten getragene religiöse Kleidungsstücke sorgen dagegen, wenn überhaupt, dann nur auf emischer Seite für Spannungen, z.B. wenn Fragen nach „richtiger“ Ritualkleidung debattiert werden.²⁰² Diese Tendenz bildet sich auch in der Religionsforschung ab: Während in den letzten Jahren, wie gesehen, eine Reihe ausgezeichneter Ab-

200 Grigo 2015.

201 Daneben finden sich auch Kleidungspraktiken von Angehörigen religiöser Gemeinschaften, die nicht nach aussen sichtbar sind, sondern entweder dem religiösen Schutz dienen oder die Träger selbst an ihre religiösen Normen erinnern sollen. Ein Beispiel hierfür wäre die spezielle Unterwäsche in der Kirche Jesu Christi der Heiligen der Letzten Tage („Mormonen“). Die Frage, die sich dabei stellt, ist die nach emischen Normen angemessene Kleidung, oft als *modest dress* zusammengefasst.

202 Zum Beispiel die Talarfrage in evangelisch-reformierten Kirchen. Siehe Kunz/Schlag 2009.

handlungen zu im öffentlichen Raum getragener religiöser Kleidung publiziert wurde, analysieren vor allem ethnologische und religionshistorische Studien für spezifische Gelegenheiten getragene Kleidungsstücke. Die zu findenden Untersuchungen widmen sich in erster Linie dem, was man in einem engen Sinn als „Ritualkleidung“ bezeichnen kann, nämlich in einem explizit religiösen Setting für spezifische Gelegenheiten getragenen Kleidungsstücken. Dabei fokussiert die bisherige Forschung auf Ritualkleidung religiöser Spezialisten.²⁰³

Doch auch im durchschnittlichen, lose mit dem Christentum verbundenen Leben einer Mitteleuropäerin (als regionaler Fokus der vorliegenden Untersuchung) werden heute noch wichtige Veränderungen durch Kleidungsstücke strukturiert und markiert. Ich will dies anhand dreier Beispiele erläutern.

Als erstes Beispiel – es ist noch am stärksten mit organisierter Religion verbunden – wäre das Taufkleid zu nennen. Das Taufkleidchen für Säuglinge ist normalerweise weiß, was eine mit der Taufe einhergehende Reinheit impliziert. Dabei handelt es sich um ein Kleidungsstück, das in der Regel von den Eltern, also nicht von der Trägerin selbst, ausgewählt wird. Dieses Kleidungsstück wurde bis anhin aus einer religionswissenschaftlichen Sicht kaum ausführlich erforscht.²⁰⁴ Eine der wenigen aufschlussreichen Abhandlungen bietet Brandstetter in einem Aufsatz von 1905, in dem er historische Benennungen des Traufgewands mit einem Blick auf dessen geschichtliche, rituelle Bedeutung verbindet.²⁰⁵

Als zweites Beispiel bietet sich das Hochzeitskleid an. Es entstammt religiösen Ritualen, ist heute aber weit weniger explizit mit dem Christentum verbunden als das Traufgewand. Denn auch in säkular ausgerichteten Partnerschaften wird gerne opulent und in entsprechender Kleidung geheiratet, wobei sich seit dem 20. Jahrhundert in Mitteleuropa das helle Braut-

203 Um hier nur einige Untersuchungen mit Fokus auf in Europa vorkommende Religionen zu nennen: zu rabbinischer Bekleidung mit einem diachronen Blick: Salah 2015; zum Tallit als frauenemancipatorisches Kleidungsstück: Klapheck 2014; zum evangelisch-reformierten Talar aus einer praktisch theologischen Sicht: Kunz/ Schlag 2009; zum Bündner Talar: Höpflinger 2014a und 2015; für einen religionskundlichen Blick auf die Geschichte liturgischer Gewänder der römisch-katholischen Kirche: Lesage 1959. Ein besonders schönes Buch von Imke Lüders aus textilhistorischer Sicht fokussiert auf die Dekoration von Paramenten mit Todesmotiven: Lüders 2009.

204 Es finden sich zu diesem Thema vor allem theologische Abhandlungen, z.B. die praktisch-theologische Sicht bei Augustin/ Behrends 2010, 75ff.

205 Brandstetter 1905.

kleid durchgesetzt hat.²⁰⁶ Dabei repräsentiert dieses Kleid einen Teil derjenigen Ideale, die in eine Ehe hineingelesen werden: Die helle, oft sogar weisse Farbe, die im 19. Jahrhundert mit Reinheit, Jungfräulichkeit und Bescheidenheit verbunden wurde, wird zur Repräsentantin für die Ästhetisierung von Hochzeiten und für partnerschaftliche Treue als einem Wert, der auch in der Gegenwart propagiert wird. Gleichzeitig soll die Braut aber auch schön und sexy sein; die Kleidungsstücke sind deshalb gegenwärtig oft weit ausgeschnitten. Nicht zuletzt bildet sich im Brautkleid der Lebensstil des Paares ab und kommt als Hippie-Schick, im 1920er Jahre-Stil oder als opulentes Märchenkleid daher. Während das Taufkleid einer christlichen Tradition verpflichtet ist, wandelt sich das Brautkleid mit der jeweiligen Mode und verrät einiges über die Normen und Werte der Trägerin. Es sind dabei jedoch oft Normen und Werte, die von religiösen Vorstellungen geprägt sind, auch wenn dies – so zumindest meine Vermutung – dem Brautpaar nicht immer bewusst ist. Dennoch ist auch Brautkleidung religionswissenschaftlich noch kaum aufgearbeitet. Die vorhandenen wissenschaftlichen Beiträge dazu sind meist ethnologischer, historischer oder textilanalytischer Art, wobei gerade bei einem historischen Blick aufgrund des Erhalts der textilen Stücke vielfach nur die Kleider der soziokulturellen Eliten und nicht die der ärmeren Leute erfasst sind.²⁰⁷

Auch das Ende des Lebens wird in Europa mit vestimentären Spezifika verbunden, die nur für eine bestimmte Dauer oder nur zu einem spezifi-

206 Zur Entwicklung des Hochzeitskleides siehe Ehrman 2007.

207 Ärmere Leute heirateten bis ins 20. Jahrhundert oftmals im schwarzen Sonntagsgewand. In meinem Privatbesitz sind beispielsweise – und alle folgenden Kleider stammen aus den reformierten Teilen Graubündens (Schweiz) – ein Hochzeitskleid aus Ramosch aus schwarzer Wolle von 1926, das mit einem weissen Schleier getragen wurde, sowie ein später umgenähtes schwarzes Hochzeitskleid aus den 1940er Jahren. Diese beiden Beispiele zeigen, wie verbreitet schwarze Hochzeitskleider waren. War allerdings mehr Geld vorhanden, konnte es auch weiss sein, wie ein helles, modisches Hochzeitskleid von 1910 mit Hochzeitskranz sowie ein weisses Hochzeitskleid aus den 1950er Jahren mit Hut und Schleier zeigen (beide ebenfalls in meinem Privatbesitz). Zur Entwicklung der amerikanischen Traumhochzeit „in Weiss“ und den medialen Einflüsse aus Werbung, Film und TV, siehe Jellison 2008. Zu Hochzeitskleidung finden sich ansonsten vor allem Museumskataloge: Ehrmann 2007 verfolgt einen diachronen Blick anhand der Brautkleider des Victoria & Albert Museums, London; Wolynetz 2010 untersucht Hochzeitskleidung aus der Ukraine; Weick 2008 lässt eine türkisch-deutsche Begegnung zu Stande kommen anhand eines kulturhistorischen Blicks auf Hochzeitskleidung; Hedinger 2005 und Wiswe 1990 werfen einen diachronen Blick auf Hochzeitskleidung in Europa. Parrot 2007 geht textilanalytisch an das Phänomen Brautkleid heran.

schen Anlass getragen werden: Obwohl Trauerkleidung in den letzten hundert Jahren massiv an Bedeutung verloren hat, ist sie auch gegenwärtig weiterhin vorhanden. Noch heute würde eine Witwe in einem knallroten Kleid an der Beerdigung ihres Ehemanns auffallen. Obwohl vestimentäres Schwarz (oder Weiss)²⁰⁸ im aktuellen Kontext von Bestattungen nicht mehr Pflicht ist, finden sich an Bestattungsritualen noch immer eher gedeckte Farben. Im ausgehenden 19. Jahrhundert war die Trauerkleidung stärker sozial geregelt, wobei diese Regulierungen von religiösen Vorstellungen geprägt waren; Trauernde hatten sich besonders an die religiösen Normen zu halten, was sich auch auf eine moderate, verhüllende Bekleidung bezog. Sie befanden sich quasi in einem sozioreligiösen Sonderstatus, der massgebend durch die Kleidung mitgeformt und vermittelt wurde. Eine Witwe ging, wenn sie es sich leisten konnte, vollverschleiert und ganz in Schwarz zur Bestattung ihres Gatten. Die Kleidungshistorikerin Lou Taylor nennt in ihrem Buch *Mourning Dress. A Costume and Social History* die sozial festgelegte Dauer im späten 19. Jahrhundert:²⁰⁹ Eine Witwe hatte für einen verstorbenen Ehemann zweieinhalb Jahre zu trauern, davon ein Jahr und einen Tag in Volltrauer, danach kleidete sie sich in Halbtrauer, während ein Ehemann für seine verstorbene Ehefrau weit weniger lang trauern musste. Die Kleidung zeigte dabei die Stufen des Trauerprozesses an und regulierte die soziokulturellen Handlungen der Trauernden sowie den Umgang mit ihr: Volltrauer bestand aus gänzlich schwarzer, matter Kleidung, wobei im 19. Jahrhundert der Trauerkrepp, eine stumpf gemachte Seide (später auch Baumwolle), als Besatz auf Kleidung oder als Schleier ein Zeichen für den Trauerstatus wurde (Abb. 12). In dieser Zeit der Volltrauer standen den Trauernden nicht sämtliche ihrer normalen soziokulturellen Möglichkeiten zur Verfügung, so sollte eine Witwe in Volltrauer etwa keine Tanzbälle besuchen.²¹⁰ Bei den danach kommenden Stufen der Trauer, vor allem der sogenannten Halbtrauer, waren violette und graue Stoffe sowie glänzende schwarze Materialien – ebenso wie der Besuch von gesellschaftlichen Events – wieder erlaubt (Abb. 5). Dabei verband man, ähnlich wie mit dem opulenten Erscheinen bei der Hochzeit, mit der Trauerkleidung eine Prestigefunktion: Nicht jede Frau konnte sich eine so ausgiebige Trauer mit der entsprechenden Kleidung überhaupt leisten.

208 In gewissen Gebieten Europas gab es auch weisse Trauerkleidung. Siehe Kruse 2007, 165–181; Hoefer 2010.

209 Taylor, Lou 1983, 302–304.

210 Hoefer 2010.

3.1 Von Religion zu Kleidung: Ein Blick auf die Forschungsgeschichte

Trauerkleidung wurde bis anhin vor allem historisch untersucht. Dabei überzeugen die Studien von Lou Taylor und Natascha Hoefer aus kleidungshistorischer, die von Britta-Juliane Kruse aus historischer und diejenige von Reiner Sörries aus kulturgeschichtlicher Sicht.²¹¹ Alle vier Studien bestechen durch enormes historisches Wissen und eine Präzision in den Details. Religionstheoretische Reflexionen über die mit der besagten Kleidung verbundenen Prozesse finden sich jedoch nur im Ansatz.

²¹¹ Taylor, Lou 1983; Kruse 2007; Hoefer 2010; Sörries 2012.



Abb. 5: Das Halbtrauerkleid aus den USA besteht aus glänzendem Seidendamast²¹² und einem Besatz mit Metall- und Paillettenstickerei. Dieses Kleid aus den 1880er oder 1890er Jahren wurde über einem Hemd, einem Korsett und einer kleinen Tournüre²¹³ mit mehreren Unterröcken getragen. Privatbesitz Höpflinger. © Yves Müller.

Solche mit einem Lebensabschnitt verbundenen Kleidungsstücke werden heute vielfach nicht mehr als „religiös“ gelesen. Dennoch ist ihre Verbindung mit Religion auf verschiedenen Ebenen noch immer bedeutsam: Die

212 Damast ist eine Webart, bei der durch das Abwechseln der Sichtbarkeit von Schuss- und Kettfäden Muster, in unserem Fall floraler Art, erzeugt werden.

213 Eine Tournüre ist ein aus einem festen Material wie Fischbein oder Stahl hergestelltes Halbgestell, das über dem Gesäß getragen wird und die Röcke aufbauscht. Sie war in mehreren Etappen und Ausführungen in der Zeit zwischen 1870 und 1890 modern. Mehr dazu bei Thiel 2000, 352ff.

genannten Kleidungspraktiken entstammen religiösen Traditionen – hier dem europäischen Christentum – repräsentieren religiöse Werte und Normen und markieren den Umgang mit schwierigen oder sich ändernden Lebenssituationen.²¹⁴ Ich habe diese dritte Leitlinie der Forschungsgeschichte mit illustrativen Beispielen etwas genauer erläutert, weil die Untersuchung dieser Art der Interrelation zwischen Religion und Kleidung dem in der vorliegenden Arbeit verfolgten Blick am nächsten kommt. Ich will mich jedoch, wie bereits skizziert, von institutionell organisierter Religion noch weiter entfernen als es diese dritte Forschungsperspektive tut.

3.1.4 Fokus auf die „Verwendung“ religiöser Codes in Kleidungssystemen

Ich will mit der vorliegenden Studie den drei soeben skizzierten Leitlinien der Forschungsgeschichte zu Kleidung und Religion eine vierte beifügen und zwar, wie erläutert, eine, die den Fokus auf die Rezeption religiöser Codes in populärer Kleidung legt. Es geht also nicht um die Verwendung von Kleidungsstücken in religiösen Traditionen, sondern umgekehrt, um den Verweis auf religiöse Codes in vestimentärer Populärkultur. Diese vierte Linie ist bis anhin nahezu unerforscht. Während die Kleidungsforschung oft „religionsblind“ ist, und deshalb religiöse Codes in Kleidung als „nicht religiös“ einstuft, liegt der Fokus in der Religionswissenschaft auf den expliziter und öffentlich stärker debattierten Aspekten der mit organisierten Religionen verbundenen Kleidungsstücke. Ich will hier aber drei Beiträge nennen, die diesen gängigen Fokus der Religionsforschung auf religiöse Kleidungsstücke zumindest teilweise aufbrechen und für die vorliegende Untersuchung wichtige Impulse liefern.

Der erste ist ein Aufsatz von Gritt Klinkhammer zum populärkulturellen Islam mit dem Titel *Islamic Style – Die Sichtbarkeit „unsichtbaren“ Islams*.²¹⁵ Klinkhammer zeigt auf, dass junge muslimische Modedesigner Kleidungsstücke schaffen, die zugleich muslimisch und trendy, frech und traditionell sind. So finden sich beispielsweise bei *Style Islam*, einem 2006/2007 vom Modedesigner Melih Kesmen gegründeten Label, bei T-Shirts mit poppigen muslimischen Sprüchen als Aufdruck wie „Hijab – my right,

²¹⁴ Dies meine ich durchaus im Sinne der *rites de passage* von Arnold van Gennep, ausgearbeitet in seinem gleichnamigen Buch aus dem Jahr 1909. Siehe van Gennep 2005.

²¹⁵ Klinkhammer 2013.

my choice, my life“ oder „Jesus & Muhammad – Brothers in faith“.²¹⁶ Klinkhamer fokussiert in ihrem Aufsatz zwar auf die Produzierendenebene (die in religiöse Organisationen eingebettet ist) und löst ihren Blick nur ansatzweise von dem Gebrauch der Kleidungsstücke in einem religiösen Rahmen, aber ihr Zugang ermöglicht die Anschlussfragen an eine vestimentäre Verwendung von religiösen Codes ohne Bezug zu einem religiösen Statement. Denn auch wenn Klinkhamer schreibt, dass das intendierte Publikum aus jungen Muslimen besteht, stellt sich doch die Frage, inwiefern solche T-Shirts nicht auch von nicht-religiösen modebewussten Leuten gekauft und getragen werden. Gerade auf der Ebene der Rezeption wäre es zu vereinfacht, davon auszugehen, dass nur Leute, die sich selbst als muslimisch bezeichnen, solche T-Shirts kaufen. Denn die Intentionen der Produzenten und das Verhalten der Rezipientinnen müssen sich keineswegs decken und können sich sogar widersprechen.

Ein zweiter Aufsatz, der für meinen Zugang wichtig ist, fokussiert auf eine andere Zeit und einen anderen Kulturraum, stellt letztlich aber ähnliche Fragen: Lindsay Allason-Jones untersucht im Unterkapitel „Religion“ des oben bereits genannten Buches *Dress and Ideology*²¹⁷ zoomorphe Fiebeln im römischen Britannien.²¹⁸ Sie fragt, inwiefern die auf diesen Broschen dargestellten Tiere Codes für Gottheiten darstellen und kommt zum Schluss, dass die Entscheidung, ob es sich um religiöse oder modisch-praktische Objekte handelt, aufgrund des mangelnden historisch-archäologischen Wissens oft nicht gefällt werden kann. Allason-Jones stösst, ohne dass sie dies allerdings explizit macht, einen wichtigen Gedanken an, nämlich die Frage danach, ob solche Fiebeln nicht gleichzeitig religiös und modisch sein können. Demgemäß habe ich in einem religionshistorischen Aufsatz über Berliner Eisenguss schmuck aus dem frühen 19. Jahrhundert argumentiert.²¹⁹ Dieser Schmuck wurde industriell als Massenware hergestellt und war gleichzeitig Modeschmuck und repräsentativer Teil eines religiösen Trauerstatus. Kleidungs- und Schmuckstücke können, so meine These in diesem Aufsatz, zeitgleich Teil religiöser und nicht-religiöser Prozesse sein.

Bei dieser vierten Herangehensweise wird also der Fokus auf institutio nell organisierte religiöse Traditionen als Urheberin vestimentärer Regulierungen ebenso aufgebrochen wie die oft implizite Annahme, religiöse

216 Siehe Klinkhamer 2013, 120; und: <http://www.styleislam.eu/> (20.11.2015).

217 Marzel/ Stiebel 2015.

218 Allason-Jones 2015.

219 Höpflinger 2013.

3.2 Die Rezeption religiöser Codes in Kleidungssystemen: Vertiefung

Kleidung sei auf Seiten der Träger mit religiöser Identität konnotiert. Im Gegensatz zu einer Herangehensweise, die von Religion ausgehend danach fragt, wie Kleidungsstücke als Medien religiöser „Botschaften“ verwendet werden, löst dieser vierte Forschungsstrang die benutzten Codes aus ihrer Einbettung in einem Kontext religiöser Glaubensaussagen.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die meisten bisherigen Forschungen zu Kleidung und Religion (unabhängig, welcher der drei gängigen Leitlinien sie folgen) auf die „Verwendung“ von Kleidungsstücken als Medien von Religion fokussieren. Dabei wird deutlich, dass sich religiöse Traditionen Kleidung in ihrer gesamten Bandbreite – als materielle Objekte, als individuelle Glaubensbekenntnisse, als kollektive Zugehörigkeitsmarker, als Praxis, als normative Prozesse, etc. – bedienen, um dadurch etwas auszudrücken, normative Vorstellungen zu stärken oder eine Gemeinschaft zu formen. Bekleidung wird somit – da sind sich alle gesichteten Studien einig – zu einem religiösen Kommunikationsmittel zwischen verschiedenen Akteurinnen. In der vorliegenden Studie soll diese vestimentäre Kommunikationsfunktion erweitert werden, indem nicht von Religion ausgehend auf die Verwendung von Kleidungsstücken geblickt wird, sondern die umgekehrte Perspektive verfolgt und von einem Kleidungssystem auf die Rezeption von Codes aus religiösen Traditionen geschaut wird.

3.2 Die Rezeption religiöser Codes in Kleidungssystemen: Vertiefung

Alle im forschungsgeschichtlichen Überblick genannten Ansätze untersuchen einen Teil einer „Schnittmenge“ zwischen Kleidung und Religion. Aber Kleidungsstücke wurden bisher religionswissenschaftlich vor allem dann untersucht, wenn sie in einem religiös-gemeinschaftlichen Kontext zu finden waren (wobei nicht in allen Studien Religion gleich oder überhaupt definiert wird).²²⁰ Dabei hat sich herauskristallisiert, dass religiöse Kleidung nicht nur mit religiösen Weltanschauungen verbunden ist, sondern auch in enger Interaktion zu normativen Vorstellungen und identifikatorischen Prozessen steht. Die Verwendung von Kleidung in religiösen Traditionen formt religiöse Identitäten und zeigt sie zum Teil sichtbar nach aussen.²²¹ Religiöse Kleidung verknüpft dabei eine praktische Hand-

220 Siehe Arthur 1999 und 2000.

221 Siehe die Beispiele in Grigo 2015.

lungsebene mit weltanschaulichen Konzepten und repräsentiert religiöse Vorstellungen. Im Gegensatz zu diesem Blickwinkel setzt die hier verfolgte Perspektive bei Kleidung an und fragt danach, wie religiöse Codes in einem vestimentären, nicht-religiösen System verwendet werden. Ich will also, um die bisherigen Studien zu Kleidung und Religion zu ergänzen, die im letzten Kapitel genannte vierte Blickrichtung auf die Schnittmenge zwischen Kleidung und Religion ausführen.

Religiöse Codes werden, wie bereits im Einstieg gesehen, in der Populärkultur allen voran in Filmen, TV-Serien, Werbungen und im Internet rege aufgenommen.²²² Auch in vestimentären Prozessen, allen voran in der Kleidungspopulärkultur, findet die Rezeption religiöser Codes statt. Sowohl in der sogenannten Haute Couture der Kleidungsdesigner als auch in der alltäglichen Praxis auf der Strasse werden Kleidungs- und Schmuckstücke, die auf Codes aus religiösen Traditionen verweisen, getragen. Ich will diese Verweise im Folgenden anhand ausgewählter Beispiele illustrieren.

3.2.1 Religiöse Codes in der Fashionwelt

Sowohl in der Haute Couture als auch in Prêt-à-porter-Kollektionen sind Verweise auf religiöse Codes kaum wegzudenken. An der Australian Fashion Week wurde 2011 beispielsweise von Lisa Blue Design ein Badeanzug mit dem Aufdruck eines Bildes der indischen Göttin Lakshmi präsentiert.²²³ Auch das islamische Kopftuch und der Bezug zum Orient wurden von Modeschöpfern längst als Fashionmerkmale (wieder)entdeckt. Bereits während der sogenannten „Turkomanie“ im 18. Jahrhundert und auch im späteren Verlauf der Modegeschichte²²⁴ tauchte der Einfluss von orientalisierenden Idealen auf, der auch heute wieder zu erkennen ist. Ricardo Tisci, Designer des berühmten Modehauses Givenchy, schickte einige sei-

222 Hoover/ Lundby 1997, 3–14; Hoover 2005, 5805ff; Hoover 2006, 26–55.

223 Dies führte online Berichten zufolge zu Protesten von sich als stark religiös empfindenden indischen Personen. Siehe <http://www.grazia-magazin.de/hot-stories/indische-goettin-auf-dem-po-aerger-um-lisa-blue-badeanzug-3021.html> (20.2.2016).

224 Im Jahr 1714 erschien in Paris der *Recueil Ferriol*, ein trachtenkundliches Werk, das vom Marquis Charles de Ferriol (1652–1718) in Auftrag gegeben worden war. Es enthielt eine Kupferstichfolge mit osmanischen Kostümen. Dieses Buch bildete das Interesse am Orient einerseits ab und heizte es gleichzeitig an. Die französische Mode besonders der Oberschicht begann orientalisierende Elemente aufzunehmen. Siehe Dogramaci 2011, 29.

ner Models bei der Präsentation der Herbst-/ Winter-Haute Couture-Kollektion 2009 an der Pariser Fashion Week (einem insbesondere für die Präsentation von Damenmode bekannten Event für Modeliebhaber) in exotisierenden dunklen Gewändern und goldenen Gesichtsbedeckungen, die an die europäischen Haremsfantasien des 19. Jahrhunderts erinnern, auf den Laufsteg.²²⁵ Ein besonders prägnantes „Spiel“ mit religiösen Codes war auch an der Berliner Fashionweek 2011 zu sehen: Unter dem Titel „Tempel of Denim“ („Tempel“ statt englisch *temple* mit Anlehnung an den ehemaligen Flughafen Tempelhof, wo die Modeschau stattfand) zeigten verschiedene Modeschöpfer ihre Jeanskreationen, wobei Religion als Hauptthema der Show gewählt wurde.²²⁶ Das Publikum sass an einem langen hölzernen Tisch, der zugleich der Laufsteg war, und trank Wein – eine doch recht eindeutige Referenz auf das Abendmahl. Auch die während des Laufens der Mannequins abgespielte Musik nahm transzendentale Themen auf. Beim Styling sämtlicher Models liess sich ein Bezug zu „Religion“ in ihrem ganzen Pluralismus feststellen: Von puritanischen Aufmachungen, die an Kleidung der Amischen erinnerten, über Pilgeroutfits bis hin zu orientalisierenden Kleidungsstücken und verschiedenen religiösen Codes, die als Leuchtreklamen auf dem Rücken getragen wurden (Abb. 6), fand sich eine grosse Bandbreite an Referenzen auf religiöse Traditionen.²²⁷ Dabei ging es nicht nur um ein wirtschaftliches Interesse, sondern es wurde auch eine normative Botschaft hinsichtlich Toleranz und einem bestimmten Religionsverständnis vermittelt: Visuell und textlich wurde ein religiöser Pluralismus vertreten, wobei alle Religionen als „eins“ betrachtet wurden. Plakativ zeigten dies die hinter drei aus Neonröhren gestalteten religiösen Codes gesetzten Schriftzeichen „ALL I=S²²⁸ ONE“ (Abb. 7).

²²⁵ Siehe die Show auf Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=GiqDA7kQ_AQ (20.9.2014) und die Diskussion davon auf http://joonbug.com/national/glamd_amnit/The-Burqa-Inspires-Givenchy-Fall-2009/zj1DghEujML (20.9.2014).

²²⁶ Die Berliner Fashionweek existiert seit 2007 und findet zweimal pro Jahr statt. Eine besonders ausführliche Analyse dieser Fashionshow hat Helen Stadlin in einer Seminararbeit mit dem Titel *Jesus, Zombie Boy und die Mennonitin auf dem Catwalk. Eine Analyse einer Modeschau* im Frühlingssemester 2015 an der Universität Luzern erarbeitet.

²²⁷ Siehe dazu Stadlin 2015.

²²⁸ Das I=S ist zusätzlich ein Spiel mit dem Namen Jesus, es befindet sich auf der Rückseite des Kreuzes.

3 Interaktionen zwischen Kleidung und Religion: Blickwinkel



Abb. 6: Ein Model trägt bei einer Fashionshow einen aus Neonröhren geformten Davidstern auf dem Rücken. Videostill (02:28) aus dem Clip der Show: <https://vimeo.com/45300920> (6.9.2015).



Abb. 7: Auf der Rückseite der Tafeln stehen die Worte „ALL I=S ONE“, hier sind die letzten beiden davon zu stehen. Videostill (02:52) aus dem Clip der Show: <https://vimeo.com/45300920> (6.9.2015).

Eine solche Fashionshow ist nicht religiös im Sinne einer religiösen Gemeinschaft, die sie initiiert, oder im Sinne eines Glaubensstatements, das durch sie vermittelt wird. Religiöse Codes werden jedoch bedeutungsvoll in der Verbindung zwischen ästhetischer Rezeption und normativer Forderung. Auf einer ästhetischen Ebene werden religiöse Codes nicht nur im Übermass verwendet, sondern auch neu zusammengestellt. Diese neue Verbindung sowie klare textuelle Botschaften ergeben eine normative Botschaft hinsichtlich (religiöser) Toleranz und Pluralismus. Dabei funktioniert eine solche Modeschau nur im von den Produzierenden intendierten Sinn, wenn man davon ausgeht, dass die Rezipierenden diese religiösen Codes und ihre Adaptionen lesen und einordnen können. Ein Bezug zu „Religion“ zeigt sich bei diesem Beispiel also auf verschiedenen Ebenen, von denen die Dimension der Repräsentation, der Produktion, der normativen Regulierung sowie der Rezeption voneinander unterschieden werden können.

3.2.2 Religiöse Codes und Alltagskleidung

Nicht nur in der finanzstarken und via Massenmedien popularisierten Modeswelt, sondern auch auf der Strasse, getragen im Alltag, begegnen einem unzähligen Kreuze, Davidsterne oder Codes aus fernöstlichen Religionen als Schmuck in günstigeren oder teureren Ausführungen. Abb. 8 zeigt zum Beispiel ein billiges Modeschmuck-Armband, das aus kleinen aneinander gereihten Abbildungen römisch-katholischer Heiligen besteht.



Abb. 8: Ein Modeschmuck-Armband bestehend aus kleinen Kameen, in denen Heilige der römisch-katholischen Tradition versammelt sind. © Höpflinger.

Diese Armbänder waren in Wellen seit den späten 2000er Jahren immer wieder in Mode, vor allem in den Jahren 2011 und 2012. Sie werden auch von Personen (meist junge Personen weiblichen Geschlechts) getragen, die sich selbst nicht als „religiös“ bezeichnen würden, wie beispielsweise eine Debatte auf der Internet-Plattform „Gute Frage“ aus dem Jahr 2011 verdeutlicht. Dort fragt jemand, was diese Armbänder bedeuten. Die Antworten auf diese Frage sind aufschlussreich. Ein User mit dem Namen „Shadowofftheday“ stellt beispielsweise die Freundschaft ins Zentrum: „Tragen vielleicht viele Leute weil sie zeigen wollen dass sie sehr gläubig sind oder etwas in die Art.. ich trage diese Bänder auch, jedoch nicht aus dem Grund, sondern weil ich mir einfach von meinen wichtigsten Freunden ein Band geholt und ihnen dafür ein eigenes gegeben habe :).“ Die ursprünglich Fragende antwortet darauf: „Also wenn es für Glaube steht hab ich auch kein Problem damit, ich mag zum Beispiel Bilder daran sehr gern- deshalb find ich die sehr schön.“ Auf die Frage, wer die Heiligen seien, erklärt sie: „na die peronen kann man bestimmt auch googeln, ich weiß dass Maria und Jesus zum beispiel dabei sind und die leute vom

Abendmahl teilweise auch.²²⁹ Auch im Forum der Plattform maedchen.de, einer Internetplattform für Mädchenfragen, wurde 2012 dasselbe Thema debattiert, dabei meinte eine Userin: „Auf meiner Schule trägt die jeder Zweite. Ich würde mal behaupten, die meisten sehen es einfach als Trend.“ Eine andere erklärt: „Ich trage ein solches Armband, ich bin orthodox, aber dieses Armband hat für mich keine religiöse bedeutung, sondern ich trage es, weil es 1.) schön ist und zu allem passt und 2.) es ein geheimer glücksbringer ist.“²³⁰

Diese Zitate zeigen, dass die persönlichen Motivationen von Seiten der Trägerinnen variieren können, dass die Userinnen die Armbänder aber von sich aus mit „Religion“ in Verbindung bringen. Solche vestimentären Verweise auf religiöse Codes funktionieren aus Produzentensicht also oft nur, wenn dieser Verweischarakter auf religiöse Traditionen für die idealtypische²³¹ Rezipientin entschlüsselbar ist. Es ist diese Erkennbarkeit religiöser Codes, die den „Witz“ solcher Kleidungs- und Schmuckstücke ausmachen. Solche vestimentären Prozesse bewegen sich, wie dieses Beispiel zeigt, zwischen Popularisierung religiöser Codes, normativen Vorgaben, der Generierung von Aufmerksamkeit und Emotionen sowie polysemem Interpretationsprozessen.

3.2.3 Religiöse Codes in der Modewelt losgelöst vom Materiell-Vestimentären

Wie soeben gesehen, spielt die Rezeption von religiösen Codes sowohl in der Haute Couture-Welt als auch in der Alltagskleidung eine Rolle. Bei diesen beiden Bereichen werden religiöse Codes auf der Ebene des vestimentär Materiellen aufgenommen, also als Aufdruck auf Kleidungsstücken, als materielle Dekorationen wie Frisuren und tragbare Symbole bei Modeschauen oder als Schmuckelemente. Ebenso zentral für die Verweise auf religiöse Codes in einem Kleidungssystem sind andere mediale Formen der Vermittlung. Vorstellungen über normative und identifikatorische Vorgaben über Kleidung wurden und werden zum Beispiel textlich

229 Alle Zitate sind von der Seite <http://www.gutefrage.net/frage/bedeutung-der-heiligenarmbaender> (16.5.2016). Ich habe sie orthographisch nicht bereinigt, ihre Reihenfolge aber geändert.

230 Beide Zitate sind orthographisch unverändert: <http://www.maedchen.de/forum-mode-shopping/208491-heiligenarmbaender-welche-bedeutung.html> (16.5.2016)

231 Ich verstehe idealtypisch ganz im Sinne Max Webers: Weber 1972, 1ff.

oder bildlich vermittelt. In der europäischen Geschichte geschah dies besonders prominent anhand der Modekritik, die ikonographisch und literarisch verbreitet wurde.²³² In dieser Modekritik wurde zum Teil satirisch die zu extravagante Mode angeklagt (Abb. 2) oder sich moralisch über Eitelkeit ausgelassen (siehe Kap. 10.1).

Auch heute werden zahlreiche Vorstellungen über Kleidung anhand von ikonographischen und literarischen Abhandlungen verbreitet. Dabei spielt auch die Rezeption religiöser Codes eine zentrale Rolle. Ich will im Folgenden als Beispiele für solche Prozesse zwei Werbungen prominenter Kleidungsfirmen anführen. Beide Werbungen nehmen religiöse Motive auf, die besonders berühmt sind und in zahlreichen Varianten immer wieder rezipiert werden. Gerade weil die beiden Werbungen mit bekannten und im soziokulturellen Imaginären festgeschriebenen Motiven arbeiten, zeigen sie, wie Rezeptionsprozesse auch ausserhalb des Textil-Materiellen funktionieren.

Das erste Beispiel ist eine durch den Photographen Oliviero Toscani gestaltete Werbekampagne der italienischen Bekleidungsfirma United Colors of Benetton aus dem Jahr 1991. Auf einem der von Toscani gestalteten Plakate sind zwei Models zu sehen, die sich küssen (Abb. 9). Beide sind sehr jung. Dabei ist von vorne eine weibliche Person mit makellosem Teint zu sehen. Sie hat die Augen geschlossen, ihre Lippen berühren den Mund des ihr gegenüberstehenden, von seitlich hinten zu sehenden Mannes nur sanft. Soweit überrascht das Plakat noch nicht. Es sind erst die darauf zu sehenden Kleider, die aus der ganzen Szene eine farblich hervorstechende, bedeutungsvolle Komposition machen. Die junge Frau trägt nämlich ein ganz in weiß gehaltenes Gewand eines nicht näher erkennbaren römisch-katholischen Ordens, der Mann ist als Priester gekleidet. Dabei sind die beiden Figuren als Idealtypen, im Sinne klar erkennbarer Stereotypen, zu verstehen. Die Kleidung zieht mit ihrer Schwarz-Weiss-Ausrichtung die Verbindung zu den „united colors“, durch sie wird aber auch eine breite Palette an möglichen Interpretationen eröffnet. Das Bild verweist auf Bedeutungsfelder wie Schuld und Unschuld, spielt mit Verhüllendem und Enthüllendem und kann auch als Provokation, im Sinne einer Abgrenzung gegenüber einer dominanten römisch-katholischen Tradition, interpretiert werden. Aus Produzierendensicht soll sie gesellschaftliche Schranken durchbrechen, wie auf der Homepage der Firma nachzulesen ist: „The two campaigns of 1991 create unprecedented controversy, an attempt on the part of the company to feature images from the real world

232 Siehe dazu: Wolter 2002.

3.2 Die Rezeption religiöser Codes in Kleidungssystemen: Vertiefung

which have some social and universal relevance, in order to break through the barrier of indifference which often surrounds these issues.“²³³



Abb. 9: Werbung für United Colors of Benetton, Oliviero Toscani, 1991.

Die hier interessierende Relation zwischen Kleidung und Religion ist auf zwei Ebenen festzumachen. Einerseits lässt die zu sehende Kleidung die beiden Figuren in eine religiöse Tradition einordnen, womit das Bild in eine bestimmte Richtung interpretierbar wird. Die Erkennbarkeit religiöser Spezialisten wird hier über die Kleidung gewährleistet. Andererseits handelt es sich um die Werbekampagne einer Modefirma. Mit den im Bild zu findenden Verweisen auf Religion soll die Aufmerksamkeit neuer Kundinnen geweckt und sollen bisherige Käufer an die Firma erinnert werden. Mit dieser Funktion ist aber gleichzeitig eine künstlerische verbunden. Es handelt sich bei diesem Bild nicht nur um Werbung, sondern auch um das Werk eines bekannten Photographen, der soziokulturellen Normen einen Spiegel vorhalten will.

233 http://press.benettongroup.com/ben_en/about/campaigns/list/priest_and_nun/?version=1 (10.1.2011).

Diese Beobachtungen verdeutlichen die Verwendung religiöser Codes in der ikonographischen Populärkultur sehr gut. Das Bild von Toscani nimmt zwar keine religiöse Funktion ein, aber es verweist auf Codes, die aus religiösen Traditionen übernommen werden. Diese werden jedoch in einem subversiven Sinn eingesetzt. Die beiden religiösen Personen auf dem Bild verhalten sich nicht so, wie sich Leute in entsprechend religiöser Kleidung verhalten sollten. Religiöse Codes werden hier also zu Repräsentationsträgern für ein Modesystem, wobei die Funktion dieser Aufnahme vor allem die Generierung von Aufmerksamkeit ist. Diese Aufmerksamkeitsgenerierung funktioniert aber nur im intendierten subversiven Sinn, wenn der Verweis auf Religion von den Rezipierenden bemerkt wird.²³⁴

Auch bei einem zweiten Beispiel, der Werbung des französischen Marithé et François Girbaud Fashionhouse, funktioniert die Erregung von Aufmerksamkeit nur im von den Produzenten intendierten Sinn, wenn die Rezipientinnen einen Bezug zu Religion herstellen (Abb. 10).

234 Ich möchte betonen, dass ich nicht die Meinung vertrete, Werbung könne nur verstanden werden, wenn sie im von den Produzierenden intendierten Sinn interpretiert wird. Ich gehe nicht davon aus, dass es „richtige“ und „falsche“ Interpretationen gibt, sondern visuelle Codes sind per se polysem, kontextabhängig und wandelbar. Die oben angeführte Werbung von United Colours of Benetton kann durchaus auch wirken, wenn die Frau mit der Haube beispielsweise als „Muslimin“ gedeutet wird, auch wenn dies aus Sicht der Produzenten (und der Religionswissenschaftlerin) als „falsch“ betrachtet wird. Allerdings warnt beispielsweise Stuart Hall davor, Polysemie mit Pluarlismus gleichzusetzen: Verschiedene Interpretationen existieren gemäss ihm nicht gleichwertig nebeneinander, sondern gewisse werden anhand hegemonialer Diskurse bevorzugt. Es gibt also dominante und subversive Deutungsarten von Werbungen. Siehe Hall 1999, 513.

3.2 Die Rezeption religiöser Codes in Kleidungssystemen: Vertiefung



Abb. 10: Werbung des Marithé et François Girbaud Fashion House mit dem Titel „Spring 2005 A.D.“, 2004. Agentur: Air Paris, Frankreich.

Auf der für diese Werbung verwendeten Photographie sind dreizehn modisch bekleidete Personen zu sehen. Sie sind auf nicht vorhandenen Stühlen um einen schwebenden, mit wenigen Nahrungsmitteln und etwas Geschirr gedeckten Tisch versammelt. Davon können zwölf als weiblich identifiziert werden, eine, die den nackten Rücken zur Betrachterin wendet, lässt sich als männlich deuten. Die Szene ist um eine zentrale Figur angeordnet und in gedekten Pastelltönen gehalten. Das Bild spielt mit körperlicher Schönheit und gleichzeitigen Paradoxien wie der unklaren Zuordnung der Beine zu den Figuren oder der unter dem Tisch zu sehenden Hand, die eine Taube hält. Auf dieser Werbung für eine Bekleidungsfirma ist keine religiöse Kleidung zu finden, sondern das Bild rezipiert und adaptiert Leonardo da Vincis berühmtes „Abendmahl“ – dank populärer Rezeptionen übrigens eines der bekanntesten Wandgemälde.

Obwohl diese Werbung nicht im Sinne von Toscani auf einer moralischen Ebene provoziert, hat diese Werbung Abwehrreaktionen hervorgerufen. BBC News berichteten am 11. März 2005, dass die betreffende Werbung einen Gerichtsprozess zwischen der römisch-katholischen Vereinigung Croyances et Libertés und dem Girbaud Fashion House ausgelöst habe und das öffentliche Aufhängen der Poster schliesslich in Italien und

Frankreich untersagt worden sei.²³⁵ Auf derselben Newsplattform wird der Jurist Thierry Massis, der von Croyances et Libertés engagiert war, mit folgender Aussage zitiert: „When you trivialise the founding acts of a religion, when you touch on sacred things, you create an unbearable moral violence which is a danger to our children. [...] Tomorrow, Christ on the cross will be selling socks“. Bernard Cahen, einer der Anwälte des Fashion Houses habe folgendermassen dagegen argumentiert: „The work is a photograph based on a painting, not on the Bible. [...] There is nothing in it that is offensive to the Catholic religion. It is a way of showing the place of women in society today, which is a reflection of our changing values“.

Vergleicht man diese Aussagen, fällt auf, dass das Zitat, das Cahen in den Mund gelegt wird, eine viel engere Religionsdefinition aufweist, als die Aussage, die Massis zugeschrieben wird. Die Verbindung zu einer religiösen Tradition wird bei dieser Werbung aber offensichtlich nicht über die Kleidung gezogen, sondern über die formale Anordnung der zu sehenden Figuren. Es kann insofern als eine Neuinterpretation des Abendmahls von Leonardo da Vinci gelten, wobei die Geschlechtsverhältnisse, im Zuge öffentlich inszenierter Verschwörungstheorien, die bei Leonards Bild im Lieblingsjünger Johannes Maria Magdalena zu erkennen glauben,²³⁶ umgedreht wurden. Wiederum werden hier religiöse Codes von einem vestimentären Repräsentationssystem adaptiert, um Aufmerksamkeit zu erregen, wobei auch hier diese werbestrategische Funktion zu einem beachtlichen Teil dadurch erreicht wird, dass der Verweis auf religiöse Codes erkannt wird.

In beiden Werbebeispielen wird also in einem Kleidungssystem mit religiösen Codes „gespielt“ – wobei ich explizit dieses Verb verwende, denn es zeigt sich hier durchaus ein lockerer Umgang mit Religion, was sich im Gerichtsprozess um die Girbaud-Werbung herauskristallisiert hat. Religion wird durch diesen spielerischen Umgang popularisiert, also Teil der Populärkultur und zwar auf verschiedenen medialen Ebenen.

235 BBC News vom 11.3.2005: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4337031.stm> (29.10.2010).

236 „The campaign is said to have been inspired by Dan Brown's bestseller The Da Vinci Code.“ (BBC News vom 11.3.2005) Dan Browns Buch ist in grossen Teilen eine belletristische Adaption des 1982 erschienenen Bestsellers *The Holy Grail and the Holy Blood* der britischen Journalisten Michael Baigent, Richard Leigh und Henry Lincoln.

3.2.4 Vestimentäre Verweise auf religiöse Traditionen aus einer historischen Sicht

Auch wenn die bisherigen Beispiele aus dem 21. Jahrhundert stammen und die Rezeption von Religion in nicht-religiösen Teilen der Kultur durch die technischen Möglichkeiten in der Gegenwart erleichtert wird, ist die Aufnahme religiöser Codes in einem vestimentären Repräsentationssystem keineswegs ein rein gegenwärtiges Phänomen. Besonders im Zuge des Historismus wurden beinahe exzessiv antike religiöse Codes in die Mode integriert, beispielsweise alt-ägyptisches Motive, die im Zuge der Ägypten-Manie nach Napoleons Feldzug und der Entzifferung der Hieroglyphen durch Jean-François Champollion im Jahr 1822 aufgekommen waren.²³⁷ Was sich hier zeigt, ist ein Phänomen, das in Kap. 9 bei der Betrachtung von Black Metal-Kleidung ebenfalls von Relevanz sein wird, nämlich eine semantische Verschiebung: Die aufgenommenen religiösen Codes dienen nicht einem religiösen Glaubensstatement, sondern nehmen nun eine identifikatorische sowie eine prestigevermittelnde Funktion ein. Sie repräsentieren die Idee von klassischer Bildung, sind verknüpft mit einer sehnsgüchtigen Verherrlichung des Alten Ägyptens und der Antike (noch heute steht die Antike für Bildung und Kultur) und zeigen somit die Zugehörigkeit zu einem bestimmten soziokulturellen Milieu an (im 19. Jahrhundert vor allen zum Bildungsbürgertum sowie dem Adel).

Verweise auf religiöse Traditionen in einer Kleidungskultur kamen in Europa also auch früher schon vor. Stärker als heute war in der damaligen vestimentären Populärtkultur aber eine andere Verbindung zu Religion wichtig und zwar die auf einer moralisch-religiösen Ebene. Diese Dimension scheint seit den 1970er Jahren abgenommen zu haben und vor allem im Kontext von Schulen (dürfen Schülerinnen in Hotpants zum Unterricht?) noch debattiert zu werden. Vor allem im 19. Jahrhundert war populärtkulturelle und modische Kleidung eng mit auf religiösen Normen basierenden Moralvorstellungen verknüpft. Der Verweis auf eine religiöse Tradition verband dabei also die Ebene des Codes besonders stark mit einer normativen Dimension. Ich will zwei Beispiele anführen um aufzuzeigen, wie diese Prozesse abliefen. Die beiden Fallbeispiele dienen dazu, die Breite des Verweises auf Religion in einem Kleidungssystem und den Wandel im Vergleich zu heutigen Vorstellungen aufzuzeigen.

Das erste Beispiel ist ein Kleid aus schwarzer Wolle (Abb. 11). Es wurde als Einzelstück, vielleicht von einer lokalen Schneiderin (oder einer, die

²³⁷ Ein weiteres Beispiel wäre Berliner Eisenschmuck. Siehe dazu Höpflinger 2013.

nach Hause auf die Stör kam), massangefertigt und war mit der tief ange- setzten Taille und den Falten ganz der Mode der 1920er Jahre verpflichtet. Es handelt sich also um ein damals sehr modisches Kleidungsstück.



Abb. 11: Ein Hochzeitspaar aus Ramosch, Graubünden (CH), aus den 1920er Jahren. Privatbesitz.

Ich konnte bei diesem Kleid aus Ramosch einige Hochzeitsphotographien des Paars, bzw. der Braut, für die das Kleid angefertigt worden war, einsehen: Sie zeigen den Bräutigam im Anzug, ans Revers hat er ein helles Strässchen (vielleicht aus Wachspferlen) gesteckt. Die Braut trägt das modische Kleid in Kombination mit einem weissen Schleier, der bis zum Saum des Kleides hinunterreicht, dunklen Strümpfen und schweren Schnürschuhen. Unter dem Kleid guckt eine weisse Bluse hervor, ein kleines Medaillon um den Hals vervollständigt das Bild.

Die schwarze Farbe des Hochzeitskleides verwirrt heutige Betrachter, diese Farbe ist aber bis in die 1950er Jahre ein typisches Merkmal der Brautkleider, vor allem in evangelischen und reformierten Teilen Europas. Im reformierten Umfeld Graubündens, aus dem das Kleid auf dem Bild stammt, leisteten sich nur reiche Leute helle Brautkleider. Ein dunkles Kleid war insofern praktischer, als es nach der Hochzeit als Sonntagsge-

wand verwendet werden konnte und auch für den Besuch von Bestattungsfeiern angemessen war, während ein helles Kleid kaum mehr hätte getragen werden können. Interessant ist, dass dieses Hochzeitskleid aus Ramosch nach der Vermählung nur noch wenig getragen (es ist ganz ausgezeichnet erhalten) und nicht, wie andere schwarze Hochzeitskleider,²³⁸ der Mode entsprechend später umgenäht wurde.

Dieses Kleid entspricht also vom Schnitt her der Mode der Zeit, es ist ein damals populäres Kleidungsstück. Gleichzeitig verweist das Kleid aber auf Religion, denn es wurde an einem spezifischen, religiös begangenen Fest getragen, um einen religiösen Status (nämlich den der Braut) anzuzeigen. Das Schwarz des Kleides hat pragmatische, aber auch religiöse Gründe (man erinnere sich an den reformiert geprägten Kontext). In diesem Kleid verbinden sich also Religion und Mode besonders prägnant. Es handelt sich hier um ein modisches Kleidungsstück, das auf verschiedenen Ebenen auf Religion verweist.

Als zweites Beispiel für einen vestimentär populärkulturellen Verweis auf Religion will ich Trauerkrepp anführen. Im 19. Jahrhundert wurde die Repräsentation von Trauer wichtiger und verbreitete sich, vom Adel ausgehend, in der bürgerlichen Populärkultur. Wie beim forschungsgeschichtlichen Überblick in Kap. 2.1 bereits erwähnt, gab es komplexe soziale Regulierungen für das Anzeigen von Trauer. Um diesem Status noch mehr vestimentäre Bedeutung zu geben, wurde mit dem sogenannten Trauerkrepp eine spezifische Stoffart popularisiert, die mit ihrem schwarzen, stumpfen und matten Aussehen die Idee der Trauer repräsentieren sollte und die nur zu diesem Zweck getragen wurde. Trauerkrepp ist eine spezielle, durch Hitzeeinwirkung künstlich stumpf gemachte Seide (später gab es auch Baumwolle), die durchschimmernd, aber dennoch fest im Griff ist (Abb. 12).²³⁹ Dieser Trauerkrepp entwickelte sich im späten 19. Jahrhundert zu einem wahren Verkaufsschlager und wurde im Vergleich zu seinen Herstellungskosten vielfach überteuert angeboten. Aufgrund des sozialen Drucks, Trauer zu tragen (und damit auch zu zeigen, dass man sich dies leisten konnte), entwickelte sich eine eigene Trauermode, für die es sogar spezifische Warenhäuser und Werbungen gab. In einer Werbung des Jay's Warehouse aus London (Abb. 13) beispielsweise wird ein Vorhang aus Trauerkrepp zum Sinnbild der Trauer und ihres (luxuriösen) Begehens.

238 In meinem Besitz ist ein anderes schwarzes Brautkleid aus dem Prättigau in Graubünden. Dieses stammt aus den 1940er Jahren und wurde in den 1950er Jahren umgeändert, um es weiterhin tragen zu können.

239 Hoefer 2010; Taylor, Lou 1983.



Abb. 12: Trauerkrepp, spätes 19. oder frühes 20. Jahrhundert. Privatbesitz Höpflinger. © Yves Müller.



Abb. 13: Ein Inserat für Jay's Warehouse, London, einem Warenhaus für Trauerkleidung, Ende des 19. Jahrhunderts.

Bildquelle: <http://missmary.com/wp-content/uploads/2012/02/jays.jpg> (6.9.2015).

Die gesamte Trauermode und spezifisch Trauerkleidung sind angesiedelt in der Interaktion zwischen Religion und Kleidung. Sie werden erst verständlich, wenn der darin enthaltene Verweis auf religiöse moralische Vorstellungen beachtet wird: Trauerkleidung ermöglichte es, Luxus zu präsentieren – allerdings solchen, der religiös und moralisch vertretbar war, weil dieser Luxus nicht für sich selbst, sondern zu Ehren der verstorbenen Person getragen wurde. Erst eine solche religiös-moralische Untermauerung machte diese modische Erscheinung so erfolgreich. Trauermode ist also eingebettet in soziokulturelle Prozesse, die auf religiöse Vorstellungen verweisen. Gleichzeitig ist Trauerkleidung jedoch Teil einer globalisierten Modeströmung mit ihren marktlichen Prozessen. Die verschiedenen Trauerkleider für Volltrauer und die Stufen der Halbtrauer inklusive des Schmucks zu besitzen, war zumindest für Frauen, die dem Ideal entsprechen wollten, kostspielig. Gleichzeitig findet sich in der damaligen Populärkultur auch eine Erotisierung des Trauerstatus, z.B. auf Bildern: Die junge schöne Witwe, der Schwarz ausgezeichnet stand und die im Trauerstatus keusch leben musste, konnte zu einem Sinnbild für erotisches Begehen werden.²⁴⁰

3.2.5 Facettenreichtum der Deutungen

Wie die bisherige Argumentation gezeigt hat, ist die Rezeption religiöser Codes in einer Kleidungskultur vielschichtig. Verschiedene Medien wie textile Kleidungsstücke, Bilder, literarische Ausformungen oder Werbung spielen und spielen eine zentrale Rolle. Alle diese medialen Ausformungen werden produziert, weshalb marktliche Mechanismen eine wichtige Bedeutung einnehmen. Die Materielle Religion Populärkultur ist von Akteuren und individuellen Kontexten abhängig.²⁴¹ Ob beispielsweise genau dasselbe textile Kleidungsstück von einer Ordensschwester in einem Kloster oder von einer Prostituierten beim symplegmatischen Rollenspiel getragen wird, ergibt einen massgeblichen Unterschied bezüglich der Bestimmung der Bedeutung und Rolle von Religion für die Deutung eines Kleidungsstücks.

Aber ebenso spielen soziokulturell geteilte Vorstellungen eine Rolle zur Deutung eines Kleidungsstückes, wie es sich bei Hochzeitsgewändern oder

240 Siehe die bei Hoefer 2010 abgedruckten Gemälde, die mit dem Aspekt der erotischen Witwe spielen.

241 Lüddeckens 2013; Grigo 2015.

dem Trauerkrepp gezeigt hat. Man muss wissen, was dieser Trauerkrepp soziokulturell bedeutet, um ihn einordnen und verstehen zu können. Die Rezeption religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur ist verbunden mit Identitätsprozessen wie bei der Werbung des Marithé et François Girbaud Fashionhouse und kann starke Emotionen wie Ablehnung oder Freude auslösen. Verweise auf Religion sind aber auch geregelt. Nicht alles, was möglich wäre, ist in einer bestimmten Kultur auch tatsächlich machbar. Gewisse Praktiken unterliegen sozialen Regulierungen, andere, beispielsweise das Sichtentblößen in der Öffentlichkeit mit einem aufgezeichneten Kreuz auf der weiblichen Scham, sind juristisch geregelt und/oder schlicht verboten.

Die Frage, die sich nun stellt, ist, wie diese komplexen Prozesse rund um die Rezeption religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur nützlicherweise untersucht werden können. Ich will im folgenden Kapitel ein programmatisches Modell vorschlagen, um sich religionswissenschaftlich diesen Prozessen und vor allem der Funktion der Verwendung religiöser Codes in der Populärkultur zu nähern.

4 Im Zirkel der Bedeutungsgenerierung: Ein kulturwissenschaftliches Modell zur Annäherung an Religion und Materialität

Bedeutung entsteht aus Beziehungen
innerhalb eines ideologischen Systems
von Anwesenheiten und Abwesenheiten.²⁴²

Das letzte Kapitel widmete sich sowohl Kleidung als auch Religion als medial ausgeformten Systemen, die je spezifischen Logiken der soziokulturellen Bedeutungsgenerierung unterliegen und mit bestimmten Funktionen operieren: Kleidung leistet anhand individuellen und kollektiven, am Körper festgemachten Identitätsprozessen einen zentralen Beitrag zur soziokulturellen Orientierung, indem über sie grundlegende soziale Kategorien geformt und kommuniziert werden.²⁴³ Religion ist angesiedelt zwischen dem kontrollierbaren Alltag und dem Umgang mit unkontrollierbaren Bereichen des Lebens. Sie formt, unter anderem durch materielle Repräsentationen des Unkontrollierbaren und des Umgangs damit, umfassenden Sinn. Sowohl vestimentäre als auch religiöse Repräsentationen spiegeln ein kultur- und zeitspezifisches kollektives Imaginäres, das sich aus soziokulturell geteilten, medial und materiell vermittelten Vorstellungen und Erwartungen gegenüber dem Zusammenleben und der Welt speist. Insofern sind sowohl Kleidung als auch Religion als Systeme wie auch in ihren materiellen Ausformungen kulturspezifisch ausgeformt und durch Kontexte geprägt. Diese Kontextbezogenheit, die Zentralität von kollektiven Vorstellungen sowie die Materialität als Grundlage der hier interessierenden Prozesse sind zentrale Voraussetzungen, um sich materiell ausgeformter Religion zu nähern. Religiös-vestimentäre populärkulturelle Prozesse erweisen sich als ein fluides und vielschichtiges Zusammenspiel aus medialen Repräsentationen, wirtschaftlicher Produktion, emotionalen Bindungen, verschiedenen Regulierungen sowie facettenreicher Rezeption und Verwendung, wobei auf allen diesen Ebenen im Zusammenspiel zwischen Kollektiv und Individuum polyseme Bedeutungsräume geöffnet und geformt werden. Insofern gilt es in diesem Kapitel darüber nachzudenken,

242 Hall 2004c, 59.

243 Siehe Barnard 2008.

wie der Blick auf diese Schnittmenge von Kleidung und Religion in der Populärkultur programmatisch systematisiert werden kann, um die konzeptuelle Herangehensweise und schliesslich auch eine Begegnung mit dem empirischen Material strukturieren zu können.

Ich will dafür ein Modell für die Religionswissenschaft adaptieren, das im Rahmen der britischen Cultural Studies in den späten 1990er Jahren entworfen wurde, nämlich den sogenannten *circuit of culture*. Den erweiterten Zirkel, der im Zentrum dieser Studie steht, verstehe ich als Vorschlag und Grundlegung zur Erweiterung des bisherigen analytischen Instrumentariums der Religionswissenschaft. Im Folgenden wird zunächst als Überleitung von der Bestimmung der Interrelation von Religion und Kleidung erläutert, was die spezifische Komplexität von vestimentär-religiösen Prozessen in der Populärkultur ausmacht (Kap. 4.1), bevor das Argument auf den Kulturzirkel fällt und ich erläutere, wie ich meine Erweiterung eines religionswissenschaftlich-analytischen Zugangs verstehe und welche Chancen und Grenzen mit diesem Vorschlag verbunden sind.

4.1 Eine spezifische Komplexität: Vestimentär-religiöse Prozesse in der Populärkultur

Kultur als umfassendes Gewebe zur Generierung von Bedeutung ist komplex und prozessual. Bedeutung verstehe ich im Sinne der Verbindung zwischen dem im Theorieteil besprochenen Imaginären, also dem Pool kollektiver Erwartungen und Vorstellungen, und daraus entstehenden soziokulturellen Orientierungsprozessen: Geteilte Vorstellungen schaffen Orientierung, im Sinne von Peter L. Berger und Thomas Luckmanns „Wirklichkeiten“,²⁴⁴ durch am Medialen und Materiellen festgemachte Bedeutungskonstruktionen (die ich im Folgenden mit dem Begriff „Semantik“, bzw. „semantisch“ gleichsetzen will). Solche Bedeutungsgenerierung ist polysemen Prozessen unterworfen, die von Akteuren, zeit- und kulturspezifischen Settings und konkreten Kontexten abhängig sind. Jede Generierung von Bedeutung ist also mit spezifischen Fragen konfrontiert, in bestimmten Kontexten verankert und gewissen präferierten soziokulturellen Interpretationsmustern ausgesetzt. Das vestimentär-religiöse Wechselspiel in der Populärkultur ist Teil kultureller Mechanismen der Bedeutungsgenerierung und insofern ist es unerlässlich, sich einige Gedanken über die

244 Berger/ Luckmann 2001.

Spezifik der Beziehung zwischen Kleidung und Religion in der Populärkultur bei dieser soziokulturellen Generierung von Bedeutung zu machen.

Vestimentär-religiöse Prozesse sind geprägt von einer Polysemie, einer semantischen Vieldeutigkeit, die einerseits in der semantischen Offenheit von Kleidung begründet liegt, andererseits soziale Interaktionsprozesse voraussetzt. Für ein Individuum alleine stellt sich die Herausforderung der Polysemie noch nicht, sondern sie eröffnen sich erst in der Begegnung mit anderen Deutungen, Weltbildern, Praktiken. Gleichzeitig existieren kulturspezifische Monosemierungsstrategien, um diese grundlegende Offenheit von Kleidung auf einer kollektiven Ebene in eine bestimmte Richtung zu lenken. Diese sind mit dem Material konnotiert (z.B. Gold als teurer und edler als Plastik), mit Kleidungsschnitten (bauchfrei wird anders gedeutet als verhüllt), der Farbe (pinker versus schwarzer Anzug), aber auch mit Trägern und Kontexten. Ich will diese Polysemie am Beispiel eines Kreuzes, das um den Hals getragen wird, illustrieren. An ein solches Kreuz können aus der hier gewählten Perspektive auf vestimentär-religiöse Prozesse in der Populärkultur eine Reihe sehr unterschiedlicher Fragen betreffend mit dem Schmuckstück verbundener Formung soziokultureller Bedeutung herangetragen werden.

Zunächst stellen sich Fragen nach durch das materiell-vestimentäre Objekt selbst angesprochene Bedeutungsfelder, also nach kulturspezifischen kollektiven Vorstellungen, die mit einem bestimmten Gegenstand verbunden werden. Dabei sind Material, Art des Aussehens, Ausstattung, etc. zentral, um bestimmte Deutungsprozesse in Gang zu setzen. Bedeutung ist eng mit Materialität verbunden.²⁴⁵ Also: Wie sieht das Objekt aus? Ist es gross, klein, aus Edelmetall oder aus Plastik? Wie wird es mit anderen vestimentären Elementen kombiniert? So kann beispielsweise ein grosses glitzerndes Kreuz kombiniert mit legerer Sportkleidung oder Baggypants ein völlig anderes Bedeutungsfenster öffnen als ein dezentes kleines Goldkreuz getragen mit einem Deux Pieces. Im einen Fall geht es um die Inszenierung einer spezifischen Art der Hip-Hop-Ideologie, im anderen um eine Einbettung in ein bestimmtes traditionell-bürgerliches Setting. Diese sehr unterschiedlichen Deutungshorizonte zeigen, wie stark bereits die materielle Repräsentation Monosemierungsprozesse in Gang setzt.

Als nächstes ist der Blick auf die Produktion des Kreuzes zentral: Wurde es von einer religiösen Gemeinschaft in Auftrag gegeben und hergestellt? Oder von einer Popmusikerin? Ist es industriell produziert oder wurde das Kreuz in Handarbeit angefertigt, womöglich sogar von der Trägerin selbst?

245 Siehe Morgan 2010.

Je nach Produktionskontext werden andere Deutungsmöglichkeiten in das Schmuckstück impliziert. Auch die Distribution ist nicht wegzudenken: Wird das Kreuz als Heilsbringer verkauft? Oder als modisches Statement? Wird das Produkt beworben und wenn ja, welche semantischen Felder werden bei der Werbung geöffnet? Welche marktlichen Mechanismen sind damit verknüpft?

Damit verbunden kommen Fragen nach der Trägerin in Spiel:²⁴⁶ Wie „produziert“ die Trägerin Bedeutung durch das Tragen des Kreuzes – und zwar für sich selbst und gegen aussen? Wie deutet sie das Kreuz? Es macht für die Selbstdeutung des Individuums einen Unterschied, ob die Trägerin das Kreuz von der geliebten Grossmutter zu einem Geburtstag erhalten hat und der religiöse Code somit vor allem mit der Erinnerung an diese bestimmte Person verknüpft ist, ob sie es auf einer Pilgerreise gekauft hat, oder ob sie es trägt, weil die Sängerin Lady Gaga ein ähnliches Bijou in ihrem Videoclip zum Song „Judas“ präsentiert.²⁴⁷ Die Ebene individueller Erinnerungs- und Wirklichkeitsformung kommt hier ins Spiel. Die Intentionen von Trägerinnen hinsichtlich soziokultureller Bedeutungsgenerierung sind vielschichtig, kontext- und personenbezogen und fluide. Das Kreuz alleine sagt darüber nur sehr wenig aus. Gleichzeitig ist es auf der Ebene der sozialen Interaktion zentral, wie die Besitzerin das Schmuckstück trägt, wie sie seine Bedeutung also nach aussen kommuniziert. Kombiniert sie es mit anderem Schmuck? Trägt sie es auf eine untypische Art und Weise? Kombiniert sie es mit spezifischen Kleidungsstücken? Hier kommen Fragen nach der Selbstdeutung, aber auch der Selbstinszenierung von Akteurinnen in sozialen Handlungen zum Tragen.

Eine weitere Ebene ist die der Personen, die der kreuztragenden Frau auf der Strasse begegnen, also die Dimension der Rezipierenden der vestimentären „Botschaft“. Nehmen wir das Beispiel einer modischen jungen Frau, die Lady Gaga-Fan ist und das Kreuz vor allem trägt, um Zugehörigkeit zu dieser prominenten Person auszudrücken. Passanten, die Lady Gaga ebenfalls kennen, können die vestimentäre Aufmachung der jungen Frau durchaus in dem von ihr intendierten semantischen Sinn einordnen. Das Kreuz kann aber auch ganz anders interpretiert werden: Menschen mit einer Affinität für die Inszenierung einer christlichen Zugehörigkeit

²⁴⁶ Eine hervorragende Arbeit, die diesen Aspekt der Interaktion zwischen Religion und Kleidung untersucht, ist die Dissertation von Jacqueline Grigo. Siehe Grigo 2015.

²⁴⁷ Das Lied „Judas“ wurde veröffentlicht am 15.4.2011 als zweite Singleauskopplung aus dem Album *Born this way* (Interscope, 2010)

können die junge Frau als ihresgleichen deuten. Leute mit einer anderen religiösen Zugehörigkeit empfinden das Kreuz vielleicht eher als Abgrenzung gegen sich selbst. Wieder andere lesen das Zeichen nicht religiös, sondern in einem modischen Kontext. Und einer letzten Gruppe fällt der Schmuck gar nicht auf; auch Negierung von Deutung ist semantisch aufschlussreich.

Ein weiterer wichtiger Aspekt besteht darin, in welchen räumlich-sozialen Kontexten das Kreuz getragen wird: Es macht für Fragen nach Bedeutungsprozessen einen Unterschied, ob solch ein Kreuz in einem Video-Clip, an einer Modeschau, an einem Atheisten-Kongress, bei einer Parlamentssitzung, an einem Comedy-Abend oder in einer Kirche getragen wird. Auch, ob das Setting von einer bestimmten religiösen Tradition geprägt ist – ob es also in einem christlichen Gottesdienst, bei einem satanistischen Treffen oder in einem buddhistischen Kontext getragen wird – hat einen Einfluss auf die Deutung des Kreuzes. Jedes dieser räumlich-sozialen Settings fördert eine temporäre Monosemierung des Schmuckstücks und setzt damit Zugehörigkeits- oder Ausgrenzungsprozesse der Trägerin in Gang. Dasselbe Kreuz kann in einem Kontext als traditionalistisches Statement und in einem anderen als provokative Geste gelesen werden.

Ein solches modisches Kreuz eröffnet also eine grosse Bandbreite an semantischen Deutungsmöglichkeiten. Die grundsätzliche Polysemie eines Kreuzes wird durch die materielle Inszenierung, den räumlichen und zeitlichen Kontext, die Trägerin, die Produktion und Rezeption in eine bestimmte Richtung monosemiert. Dabei sind solche Monosemierungsprozesse nicht beliebig, sondern sie werden durch das soziokulturelle Imaginäre gesteuert, sie sind also reguliert. Dass ein Kreuz in einem christlichen Gottesdienst als Botschaft der Zugehörigkeit zu dieser Gemeinschaft und ihrer Ideale gelesen wird, liegt nicht am Kreuz, sondern an den damit verbundenen, aus einer Tradition gespeisten kollektiven Erwartungen und Vorstellungen. Eng mit Bedeutungsgenerierung verbunden sind also auch unterschiedliche Identitäts- und Regulierungsmechanismen: Das besagte Kreuz kann Identitäten schaffen, z.B. je nach Deutung und Kontexten eine Zugehörigkeit zu den (fluiden) Gruppen der Lady Gaga-Fans, der Christen, der Katholikinnen, bzw. Abgrenzungen suggerieren zu Fans der Musikerin Katy Perry, anderen Religionen, anderen Konfessionen, den Atheistinnen, etc. Mit solchen Identitätsprozessen und Kontexten sind auch verschiedene Normen und Regulierungen verbunden, die sich bereits auf der Ebene der Herstellung, aber noch stärker im Verhalten der Trägerin und der Reaktionen der Mitmenschen darauf ausdrücken.

All diese soziokulturellen Prozesse rund um das Kreuz können emotional bedeutsam sein. Identifikation schafft Gefühle von Zugehörigkeit, Regulierungen können Wut erzeugen, Erinnerungen der Trägerin sind mit Glücks- oder Trauermomenten verbunden, modische Statements mit einer Emotion sozialer Anerkennung. Soziokulturelle Bedeutungsgenerierung ist also eine Kombination aus Kognition, Willen und Emotionen.

Das soeben angeführte Beispiel zeigt, dass religiöse Codes, die in einem Modesystem aufgenommen werden, auf eine vielfältige Art mit sowohl auf einer individuellen als auch kollektiven Ebene soziokulturell bedeutungsgenerierenden Prozessen verbunden sind.²⁴⁸ Es sind Kontexte, Intentionen und Blickwinkel verschiedener individueller und kollektiver Akteure, die Interpretationen in eine bestimmte Richtung lenken und Monosemierungsprozesse anstoßen. Dabei ist das Spezifische an Kleidung, dass es sich um ein materielles Medium handelt, über das Deutungen ausgehandelt werden. Das Typische an solchen populärkulturellen Prozessen ist dagegen die enge Vernetzung mit dominanten kollektiven Vorstellungen einer bestimmten Kultur. Populärkulturelle Produkte müssen nicht unbedingt Massenprodukte sein, auch wenn sich dies oft beobachten lässt; sie spiegeln aber typische hegemoniale Erwartungen eines Kollektivs. Insofern spielen die Verbindungen zwischen individuellen und kollektiven Vorstellungen sowie zwischen Produktion und Rezeption von Bedeutung eine zentrale Rolle für ein Herantreten an die vestimentär-religiöse Interrelation in der Populärkultur.

Für die Untersuchung eines solch polysemen, vernetzten Forschungsfeldes muss nun ein analytisches Modell gewählt werden, das es ermöglicht, multidimensionale Prozesse und ihre Verflechtungen in den Blick zu nehmen. Wie kann man vestimentär-religiöse Prozesse in der Populärkultur nützlicherweise systematisieren, um dieser Komplexität gerecht zu werden, ohne sie jedoch zu stark zu reduzieren oder zu simplifizieren? Hinzu tritt spezifisch für die Religionswissenschaft die Suche nach einem systematisierenden Zugang, der es ermöglicht, der Bedeutung der rezipierten religiösen Codes auf verschiedenen soziokulturellen Ebenen nachzugehen. Ein Modell, das all dies leisten kann, ist der *circuit of culture*. Ich will ihn im

248 Zu der Bedeutung von Kleidung und „Stil“ zur Konstitution von Individualität aus einer soziologischen Sichtweise siehe Müller 2009, v.a. 9ff. (aufschlussreiche Beispiele finden sich im zweiten Teil seiner Arbeit, ab 81). Zur Zentralität vestimentärer Repräsentation bei der Formung kollektiver Prozesse am Beispiel unterschiedlicher Formen von Uniformität siehe die Aufsätze in Mentges 2005 und 2007, von denen verschiedene Religion explizit oder implizit tangieren.

Folgenden vorstellen und für einen Blick auf Religion in der Populärkultur adaptieren.

4.2 *Der circuit of culture: Chancen und Herausforderungen*

4.2.1 Der circuit of culture im Kontext der Kulturwissenschaften

Der hier als programmatisches Modell herangezogene *circuit of culture* ist ein von den britischen Cultural Studies vorgeschlagener Zirkel zur Erfassung mit materiellen Objekten verbundener Prozesse der Bedeutungsgenerierung. Die britischen Cultural Studies sind in den grösseren Kontext der sogenannten Kulturwissenschaften einzuordnen, die von Deutschland ausgehend schon im frühen 20. Jahrhundert eine interdisziplinäre, auf Vernetzungen fokussierte Erfassung des menschlichen Handelns forderten. Die Anglistin und Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann deutet die Entstehung und Spezifik der Kulturwissenschaften mit neuen Fragen, die sich aufgrund eines Wandels kollektiver Strukturen ergaben: „Nicht die Ausbreitung einer theoretischen Schule, nicht der Siegeszug einer neuen Methode ist für ihre Entstehung verantwortlich, sondern der Wandel der Kulturen selbst und die neuen Fragen und Herausforderungen, die sich aus diesem Wandel [...] ergeben“.²⁴⁹ Heutige kulturwissenschaftliche Perspektiven basieren auf unterschiedlichen Impulsen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die auf solche soziokulturellen Transformationen reagierten. Ich will im Folgenden zwei verschiedene kulturwissenschaftliche Strömungen kombinieren: zum einen werde ich drei ausgewählte deutschsprachige Schlüsselpositionen nennen, die für die Axiome der vorliegenden Studie und vor allem für eine Untersuchung von Kleidung von zentraler Bedeutung sind. Alle drei behandelten Ansätze, nämlich die Theorien von Aby Warburg, Georg Simmel und Max Weber, beeinflussen die deutsche Kulturwissenschaft und das von mir vertretene Verständnis einer Sicht auf Mode grundlegend. Danach werde ich den Sprachraum wechseln und die britischen Cultural Studies miteinbeziehen. Ich werde spezifisch auf den Ansatz von Stuart Hall eingehen, da er den hier als neues Instrumentarium für die Religionswissenschaft vorgeschlagenen *circuit of culture* massgebend mitentwickelt hat und als ein Hauptvertreter der britischen Cultural Studies gilt. Damit will ich keinesfalls eine direkte Linie zwischen Hall, Warburg, Simmel und Weber behaupten, sondern meinen theoretischen Rah-

249 Assmann 2008, 18.

men erläutern, auch wenn nicht zu negieren ist, dass zumindest Max Weber rege von den Hauptvertretern der britischen Cultural Studies rezipiert wird.

Drei das hier vertretene Verständnis von Kulturwissenschaft prägende Ansätze

Als ein erster zentraler Ansatz für unsere hier vertretene kulturwissenschaftliche Sichtweise ist die kunstgeschichtliche Perspektive von Aby Warburg zu nennen. Warburg, Sohn einer jüdischen Bankiersfamilie aus Hamburg, forderte mit einem Fokus auf visuelle mediale Ausformungen ein Aufbrechen der damaligen engen Disziplingrenzen und wissenschaftlichen Kategorien. Besonders prägnant ausformuliert hat er dies an einem Vortrag, den er 1912 am internationalen Kunsthistorikerkongress in Rom hielt. Er beklagte die methodisch zu starken Grenzziehungen seines Faches und setzte sich für umfassendere Forschungsperspektiven ein:

Ich hoffe, durch die Methode meines Erklärungsversuchs [...] gezeigt zu haben, dass eine ikonologische Analyse, die sich durch grenzpolizeiliche Befangenheit weder davon abschrecken lässt, Antike, Mittelalter und Neuzeit als zusammenhängende Epochen anzusehen noch davon, die Werke freiester und angewandtester Kunst als gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks zu befragen, dass diese Methode, indem sie sorgfältig sich um die Aufhellung einer einzelnen Dunkelheit bemüht, die grossen allgemeinen Entwicklungsvorgänge in ihrem Zusammenhang beleuchtet.²⁵⁰

Diese Forderung nach einer methodischen Durchlässigkeit disziplinärer Grenzen und einem Hinterfragen traditionell-metasprachlicher Kategorien diachroner und synchroner Art, in Aby Warburgs Worten der wissenschaftlich getrennten Zeitepochen sowie einer Idee von hochwertiger und minderwertiger Kunst, mag Ausdruck seines rebellischen Geistes sein, den seine Familie immer wieder beklagte hatte.²⁵¹ Aber sie war auch eine starke Aussage gegen dogmatisierende Tendenzen seiner Zeit und beeinflusste mit ihrer Forderung nach dem Aufbrechen methodischer Grenzen die kulturwissenschaftliche Forschung, die sich aktiv für ein Untersuchen von

250 Warburg 1998, 478f.

251 Zu Warburgs Biographie siehe Rösch 2010.

Machtstrukturen und ein Hinterfragen stereotyper hegemonialer Vorstellungen einsetzte.²⁵²

Eine weitere Grundlage der Kulturwissenschaft, wie sie hier mit einem Blick auf Kleidung verstanden wird, basiert auf der deutschen Kulturphilosophie, vor allem den theoretischen Entwürfen von Georg Simmel und Ernst Cassirer. Für einen kulturwissenschaftlichen Blick auf Kleidung ist vor allem ersterer von zentraler Bedeutung, da er sich als einer der ersten Philosophen systematisch mit Mode beschäftigt hat; ich will ihn deshalb hier in den Vordergrund stellen. Sein Artikel *Philosophie der Mode*, der wissenschaftliche Debatten über dieses Thema bis heute prägt, erschien 1905.²⁵³ Simmel geht, ganz seiner Zeit verpflichtet, einerseits von einer gesellschaftlichen Schichtung aus, wobei sich diese Schichten gegenseitig beeinflussen würden und durchlässig seien. Andererseits setzt er (mit einem stark „westlichen“ Blickwinkel) einen menschlichen Dualismus als Axiom seiner Argumente, der jedoch nicht unmittelbar beschrieben werden könne: Der Mensch sei ein dualistisches Wesen; aus diesem Dualismus entstehe die menschliche Kultur.²⁵⁴ Mode als ein Aspekt dieser dualistisch ausgeprägten Kultur ist gemäss Simmel geformt von psychologischen Grundtendenzen, die im dichotomen Wechselspiel zueinander stehen, nämlich der Tendenz der Nachahmung, die das Individuum in eine Gruppe einbindet, und des Sich Abhebens davon, wobei Letzteres an eine Klassenzugehörigkeit gebunden sei:

Die Lebensbedingungen der Mode als einer durchgängigen Erscheinung in der Geschichte unserer Gattung sind hiermit umschrieben. Sie ist die Nachahmung eines gegebenen Muster und genügt damit dem Bedürfnis nach sozialer Anlehnung, sie führt den Einzelnen auf die Bahn, die Alle gehen, sie gibt ein Allgemeines, das das Verhalten jedes Einzelnen zu einem blassen Beispiel macht. Nicht weniger aber befriedigt sie das Unterschiedsbedürfnis, die Tendenz auf Differenzierung, Abwechslung, Sich-abheben. Und dies letztere gelingt ihr einerseits durch den Wechsel der Inhalte, der die Mode von heute individuell prägt gegenüber der von gestern und von morgen, es gelingt ihr noch energischer dadurch, dass Moden immer Klassenmoden sind, dass die Moden der höheren Schicht sich von der der tieferen unter-

252 Siehe dazu Assmann 2008.

253 Siehe Simmel 2012, 7–37.

254 Simmel 2012, 9.

scheiden und in dem Augenblick verlassen werden, in dem diese letztere sie sich anzueignen beginnt.²⁵⁵

Simmel war mit diesem Aufsatz prägend für einen kulturwissenschaftlichen Zugang zu Mode.

Zunächst ist an Simmels Ansatz zentral, dass er von – in unseren Worten – Zugehörigkeits- und Abgrenzungsprozessen ausgeht. Mode aus einer kulturwissenschaftlichen Sicht ist angesiedelt zwischen dem Anzeigen und Formen von Gruppenzugehörigkeiten und dem Sich Abgrenzen von anderen. Identität, wie ich sie hier verstehe, wird genau in diesem Wechselspiel geformt.²⁵⁶ Identität entsteht erst in der Kommunikation von Zugehörigkeit zu etwas und dem gleichzeitigen Abgrenzen von etwas, wobei sowohl Kleidung als auch Religion eine zentrale Rolle in solchen Prozessen spielen können.²⁵⁷

Zweitens ist Simmel prägend dafür, dass die Frage nach der „Schicht“, bzw. in der Terminologie der britischen Cultural Studies nach der *class*, in der kulturwissenschaftlichen Sicht auf Mode einen zentralen Stellenwert einnimmt. Die oben zitierte Aussage von Simmel, nämlich die Übernahme der Mode von den oberen gesellschaftlichen „Schichten“ durch die unteren ist zwar heute nicht mehr so zu beobachten und auch der Begriff „Schicht“ ist problematisch, da eine solche einfache Segmentierung für die heutigen komplex ausdifferenzierten, demokratischen europäischen Systeme nicht mehr greift, aber die Frage nach Macht – oder in unseren Worten nach hegemonialen Prozessen und der Gewinnung von sozialem Prestige via Kleidung – ist noch immer relevant. Es geht um die Untersuchung, wer Mode produziert, wer sie rezipiert, wer dabei welche Regulierungen in Gang setzt und welche Art von sozialem Prestige damit von wem gewonnen werden kann. All dies sind Fragen, die sich eine kulturwissenschaftliche Herangehensweise an Kleidung stellen muss.

Als dritter Ansatz, der eine kulturwissenschaftliche Sichtweise im Allgemeinen und auch explizit die britischen Cultural Studies geprägt hat, ist der theoretische Zugang von Max Weber zu Gesellschaft und Wirtschaft zu nennen.²⁵⁸ Grundlegende Begriffe der Kulturwissenschaft wurden von Max Weber geformt und ausgearbeitet. Eines dieser Konzepte ist das „soziale Handeln“ in Kombination mit der „sozialen Beziehung“, das die Ba-

255 Simmel 2012, 11.

256 Genaueres dazu unten in Kap. 9.

257 Zu Kleidung und Identität siehe Stone 1962; Grigo 2015; zu Religion und *boundary work* Dahinden/ Dümmler/ Moret 2011.

258 Siehe Weber 1980. Genaueres dazu bei Koch 2010.

sis vieler kulturwissenschaftlicher Ansätze bildet. Gemäss Weber gibt es menschliches Verhalten, das im Agieren in der Welt besteht. Eine Unterkategorie davon ist das Handeln, das das Verhalten in einem subjektiv gemeinten Sinn umreisst: Handeln soll „ein menschliches Verhalten (einerlei ob äusseres oder innerliches Tun, Unterlassen oder Dulden) heissen, wenn und insofern als der oder die Handelnden mit ihm einen subjektiven Sinn verbinden“.²⁵⁹ Von diesem subjektiven Handeln gibt es wiederum eine Unterkategorie, die Weber als „soziales Handeln“ bezeichnet. Dieses soziale Handeln bezieht sich auf Handlungen, die am Verhalten anderer orientiert sind. Weber definiert soziales Handeln als „ein solches Handeln [...], welches seinem von dem oder den Handelnden gemeinten Sinn nach auf das Verhalten anderer bezogen wird“.²⁶⁰ Daraus ergeben sich soziale Beziehungen, wobei sich das soziale Handeln wechselseitig ausprägt. Kulturwissenschaftliche Ansätze fokussieren nicht auf jedwedes menschliches Verhalten, sondern auf die letzten beiden Kategorien, die Weber bestimmt: das Handeln in Verbindung mit einem Kollektiv. Stuart Hall und seine Mitarbeitenden betonen diesen wichtigen Einfluss von Weber für ihre Arbeit immer wieder. Sie umreissen die Produktion soziokultureller Bedeutung – also das Axiom ihrer Theorie – mit Referenz auf Weber als „necessary precondition for the functioning of all social practices and an account of the cultural conditions of work“²⁶¹.

Stuart Hall und die britischen Cultural Studies

In die grundlegenden Debatten um eine Veränderung der Gesellschaft und Wissenschaft schalteten sich in den 1960er Jahren die britischen Cultural Studies ein, deren schillerndste Figur der aus Jamaika stammende Soziologe Stuart Hall war. Hall rezipiert Max Weber explizit und kann in einer Denktradition mit der deutschsprachigen Kulturwissenschaft betrachtet werden, vor allem bezüglich eines Aufbrechens von Disziplingrenzen und eines Miteinbezugs von Fragen nach Machtprozessen. Stärker als die deutschsprachige Kulturwissenschaft argumentiert er aber explizit normativ im Sinne eines Aufdeckens von Macht- und Differenzstrukturen der eigenen Kultur. Halls Zugang zu Kultur ist geprägt von den Umbrüchen und Fragen der 1960er und 1970er Jahre, aber auch von seinen biographi-

259 Weber 1980, 1.

260 Weber 1980, 1.

261 Du Gay/ et al. 1997, 2.

schen Erfahrungen. Um seine Argumentation zu verstehen und da Stuart Hall den Analysezirkel, mit dem in der vorliegenden Studie gearbeitet wird, massgebend mitentworfen hat, will ich diesen Wissenschaftler und seinen Hintergrund deshalb etwas genauer vorstellen.

Hall, 1932 in Jamaika geboren, kam 1951 nach Oxford und blieb nach dem Studium in England, wo er von 1964 bis 1979 am Center for Contemporary Culture Studies (CCCS) in Birmingham arbeitete und dieses Zentrum ab 1968 zunächst als vertretender Direktor (vier Jahre lang), dann als Direktor leitete.²⁶² Von dort aus wechselte er an die Open University in London, an der er zusammen mit seinen Mitarbeitenden auch den *circuit of culture* entwickelt hat. Wie er deutlich macht, sehen sich die britischen Cultural Studies aus einer „Krise“, wie Hall es nennt, der „Humanities“ hervorgegangen.²⁶³ Gemäß Hall seien verschiedene Disziplinen der *Humanities* zu sehr in ihren gewachsenen Fächergrenzen und traditionellen Inhalten gefangen gewesen und deshalb mit der Erforschung einer sich schnell wandelnden, globalisierenden Welt, in der neue Probleme, Herausforderungen und Fragen auftauchen und sich neue Machtdiskurse eröffnen, überfordert gewesen, weshalb viele Forschungsbereiche aus dem Kanon der *Humanities* herausgefallen seien. Auch wenn diese Kritik an den *Humanities* deutlich zu weit geht, ist sie wichtig für das Selbstverständnis der britischen Cultural Studies als ein innovativer, grenzüberschreitender Zugang mit einem Fokus auf Vernetzung und Transformation.

Die britischen Cultural Studies sind neben den bereits erwähnten Ansätzen, die auch andere kulturwissenschaftliche Zugänge beeinflusst haben, zusätzlich von den Theorien Karl Marx' geprägt und zwar weniger auf einer aktivistischen, als auf einer philosophischen Dimension.²⁶⁴ Dies zeigt sich vor allem auf drei Ebenen: erstens im Einbezug der Produktion in ihre Analysen, zweitens im Erforschen hegemonialer soziokultureller Strukturen und drittens in der Suche nach der Verbindung dieser beiden Ebenen. In den Cultural Studies stellt sich also die Frage, inwiefern Produzenten Prozesse in einer dominanten Weise monosemieren, bzw. welche Möglichkeiten Konsumierende haben, um diese hegemonialen Bedeutungsgenerierungen zu durchbrechen und umzudeuten. Im Zentrum stehen Fragen nach der *Verbindung von Kultur und Macht*, wie Stuart Hall in einem Interview mit dem Kulturwissenschaftler Kuan-Hsing Chen deut-

262 Chen 2000, 28f.

263 Zur Krise der *Humanities* gemäß Hall und dem Beginn der Cultural Studies siehe Hall 1990.

264 Zu der marxistischen Grundlage siehe Johnson 1986/7, 38f; 43–45.

lich macht: „Wenn es irgendetwas gibt, was von den britischen Cultural Studies zu lernen ist, dann ist es das: das Bestehen darauf, dass es bei Cultural Studies immer um eine Artikulation – in verschiedenen Kontexten natürlich – zwischen Kultur und Macht geht“.²⁶⁵ Diese Fragen prägten sich von Beginn an vor allem in zwei Forschungsfeldern der Cultural Studies aus, nämlich den soziokulturellen dominanten Konstruktionen von *race* und Gender. Für Stuart Hall war, auch biographisch begründet, ersteres ein zentrales Fragefeld, wie seine Forschungen zeigen²⁶⁶ und er im Interview mit Chen ausführt:

Was also in meiner Familie von Anfang an kulturell ausgetragen wurde, war der Konflikt zwischen dem lokalen und dem imperialen, kolonisierten Kontext. Diese beiden Klassenfraktionen standen im Gegensatz zur Mehrheitskultur der armen jamaikanischen schwarzen Menschen: Sie hatten ein ausgesprägtes Klassen- und Hautfarbenbewusstsein und identifizierten sich mit den Kolonisatoren. Ich war das schwärzeste Mitglied meiner Familie. [...] In meiner Familie hatte ich also immer eine Identität als Aussenseiter, derjenige, der nicht reinpasse, der schwärzer war als die anderen.²⁶⁷

Als Schüler erlebte Hall die jamaikanische Unabhängigkeitsbewegung aktiv mit und wurde massgebend davon geprägt: „Als ein kluger, viel versprechender Schüler wurde ich politisiert; ich war interessiert an dem, was politisch vor sich ging, insbesondere an der Formierung jamaikanischer politischer Parteien, dem Entstehen der Gewerkschaften und der Arbeiterbewegung nach 1938, dem Beginn der nationalistischen Unabhängigkeitsbewegung nach Kriegsende“.²⁶⁸ Bereits während der Schulzeit interessierte er sich für die Geschichte der Sklaverei und las ausserdem Schriften von Marx und Lenin: „Das war für mich mehr im Kontext des Kolonialismus wichtig, als um etwas über den westlichen Kapitalismus zu erfahren. Klassenfragen waren in den politischen Diskussionen über Kolonialismus in Jamaika

265 Chen 2000b, 140. Ich zitiere hier aus der deutschen Ausgabe des Interviews, die von Nora Rätsel im Argument-Verlag herausgegeben wurde.

266 Einer seiner aufschlussreichsten Aufsätze zum Thema *race* ist ein Beitrag mit dem Titel *The Spectacle of the Other*, in dem er in einem kulturhistorisch Überblick von heute zum 19. Jahrhundert und wieder zurück aufzeigt, wie die mediale Inszenierung von *race* in Zeitungen, Werbungen und Filmen soziokulturelle Stereotypen formt. Siehe Hall 2004.

267 Chen 2000a, 8f.

268 Chen 2000a, 10.

natürlich präsent“.²⁶⁹ Dieser Lektüre prägte die Cultural Studies, jedoch, wie es Hall selbst sagt, vor allem in ihren grossen theoretisch-philosophischen Fragen und dem Einbezug der Untersuchung der Produktion. Später am CCCS wurden dann auch Genderfragen bedeutungsvoll, wobei Hall sogar selbst behauptet, dass er unter Anderem aufgrund von feministischen Fragen das CCCS verlassen habe:

Die Frage des Feminismus war auch schwierig und zwar aus zwei Gründen: Der erste war, dass ich kein Gegner des Feminismus war, das wäre etwas anderes gewesen, aber ich war dafür. Zum ‚Feind‘ gemacht zu werden als die leitende patriarchale Figur, brachte mich in eine unmögliche, widersprüchliche Position. [...] Man kann das auch als einen Widerspruch zwischen Theorie und Praxis begreifen. [...] Die Politik zu leben ist etwas anders als abstrakt dafür zu sein. Ich wurde von den Feministinnen Schachmatt gesetzt. Im Arbeitsprozess des Zentrums konnte ich damit nicht fertig werden.²⁷⁰

Diese Zitate, die die zentralen Forschungsfelder der britischen Cultural Studies umreissen, zeigen, weshalb die britischen Cultural Studies oft als explizit politisch gefärbt wahrgenommen werden. Sie sind, wie Aleida Assmann es für die deutsche Kulturwissenschaft formuliert hat, aufgrund von Fragen ihrer Zeit entstanden. Dies waren zunächst Transformationen bezüglich der Machtstrukturen in den Nachwehen des Kolonialismus der 1950er und 1960er Jahre.

Mit der zunehmenden Ausdifferenzierung der Gesellschaft verstärkte sich die Macht der Massenmedien. Zunächst durch Filme, das Radio und den TV, später auch durch das Internet entstanden neue Fragen danach, wie dominante soziokulturelle Vorstellungen hervorgebracht werden, wie sie Zugehörigkeiten und Ausgrenzungen formulieren, wie sie mit Machtprozessen konnotiert sind, marktliche Interessen vertreten und welche Bedeutung mediale Vermittlungen in diesen Prozessen einnehmen.²⁷¹ Hinzu kam im Zuge des Neoliberalismus der 1980er Jahre die Frage nach der Stellung des Individuums in Verbindung mit solchen dominanten Vorstellungen: Wie konnte sich das Individuum im Zusammenspiel zwischen spätkapitalistischen Normen und der Dominanz neuer Massenmedien po-

269 Chen 2000a, 12.

270 Chen 2000a, 29.

271 Siehe zu diesen neuen Fragen in Verbindung mit Massenmedien McLuhan 1964; in Bezug auf Religion u.A.: Hoover/ Lundby 1997; Hoover 2005; Hoover 2006; Lyden/ Mazur 2015; Kirby/ Cusack 2017; Moberg 2017.

sitionieren. Die britischen Cultural Studies waren in diesem Zusammenhang eng mit dem Versuch verbunden, gefestigte Kategorien physischer und psychischer Art wie *race*, Gender, den wirtschaftlichen Wert des Menschen, etc. zu hinterfragen.

Kulturwissenschaft, wie ich sie hier in Anlehnung daran und in Verbindung mit den genannten Ansätzen von Warburg und Simmel verstehe, fokussiert also auf die Interrelation zwischen Individuum und Kollektiv und fragt mit Bezug auf die Populärkultur nach dominanten Vorstellungen und deren Implikationen für das Zusammenleben in Gruppen (bzw. in der vorliegenden Studie: für Szenen). Ein solcher Blick vertritt insofern weniger ein Moment des „Verdachts“ von Machtmissbrauch, als vielmehr den Versuch des Verständnisses zentraler soziokultureller Prozesse einer bestimmten Zeit. Das hier von Gramsci übernommene Wort „hegemonial“ oder das als Synonym verstandene „dominant“, das Stuart Hall benutzt, markieren Prozesse der Bedeutungsgenerierung für ein Kollektiv einer bestimmten Kultur und sind nicht mit einer moralischen Wertung gefüllt. Es geht also um das Erfassen der dominanten im Sinne von „typischen“ Vorstellungen eines bestimmten Kollektivs, die über materielle Produkte wie Kleidung geformt und vermittelt werden. Dabei ist es mit Fokus auf die hier interessierende Populärkultur keineswegs so, dass diese hegemonialen kollektiven Vorstellungen von bestimmten Personen mit Absicht zur Machtausübung freigesetzt oder erfunden werden, sondern die Prozesse sind komplexer: Hegemoniale Vorstellungen entstehen im Zusammenspiel von soziokultureller Traditionsbildung, Zugehörigkeits- und Abgrenzungsprozessen, verschiedenen normativen Mechanismen und medialen Ausprägungen davon. Solche dominanten Prozesse verbinden Konventionen mit Mentalitäten und Identitäten. Obwohl die britischen Cultural Studies Religion aufgrund ihres neomarxistischen Zugangs marginalisieren, spielen religiöse Traditionen eine grosse Rolle bei solchen Prozessen, da sie die Basis für solche Mentalitäten, Konventionen und Identitätsprozesse bilden, wobei dies oft in religiösen Codes komprimiert wird. Religiöse Codes können zu einem symbolischen Abstract solcher dominanter Vorstellungen werden, vor allem in der Abgrenzung gegenüber anderen hegemonialen Prozessen. In der vorliegenden Studie untersche ich nur die Rolle der Rezeption religiöser Codes durch Kleidung für solche hegemonialen Vorstellungen in der Populärkultur. Bei dominanten Vorstellungen hinsichtlich Religion spielt gerade in neuster Zeit Kleidung, man denke an

die Diskurse rund um den Hijab, eine bedeutende Rolle.²⁷² Aber die Frage nach der Interrelation von hegemonialen Vorstellungen und Religion wäre auf andere Bereiche auszuweiten.

4.2.2 Axiome eines kulturwissenschaftlichen Blicks

Wählt man einen kulturwissenschaftlichen Zugang zu Religion, stellt sich die Frage, was die Voraussetzungen und Implikationen davon für die Religionswissenschaft sind. Ich will dazu fünf zentrale Punkte anführen.

Erstens: Ein kulturwissenschaftlicher Zugang präferiert nicht einen klar umrissenen Gegenstand. „Kultur“ in ihrer ganzen Bandbreite und als komplexes Netzwerk der Bedeutungsgenerierung ist Gegenstand der Kulturwissenschaft. Eine spezifische Studie, z.B. eine, die wie hier einen Fokus auf materielle Ausprägungen von Religion setzt, kann immer nur einen kleinen Teil dieses Gewebes in den Fokus nehmen. Für einen Blick auf Religion bedeutet dies, Religion als Teil von Kultur zu bestimmen und sie nicht als etwas im luftleeren Raum, sondern als ein Aspekt in diesem soziokulturellen Netzwerk zu untersuchen. Religion steht in Interrelation mit anderen Bereichen von Kultur, wie beispielsweise Politik oder Wirtschaft.²⁷³ Ein kulturwissenschaftlicher Blick auf Religion ermöglicht den Einbezug solcher Interrelationen.

Zweitens: Damit zusammenhängend beinhaltet ein kulturwissenschaftlicher Ansatz, wie ich ihn hier verstehe, einen mehrdimensionalen Blick auf soziokulturelle Prozesse. Eine kulturwissenschaftliche Methodik muss diese Mehrdimensionalität zumindest wahrnehmen lassen, bzw. ihr idealerweise Raum geben. Für eine Untersuchung von Religion heißt dies, nicht nur das sogenannte „Zentrum“ von Religion, also die klassischen Bereiche der Erforschung dieses Feldes, in den Blick zu nehmen, sondern auch die Ränder, also die diffusen Aspekte von Religion, die widersprüchlich sind, sich mit anderen Teilen von Kultur vermischen, sich in stetem Wandel befinden, etc. Ein typisches Beispiel hierfür ist das, was Hubert Knoblauch „populäre Religion“ nennt, also Bereiche individualisierter

²⁷² Siehe Grigo 2015 zu religiöser Kleidung und Stereotypisierung; Dahinden/ Moret/ Dümmler 2011 zu Islam als Abgrenzungsstrategie unter Jugendlichen.

²⁷³ Siehe zu dieser Interrelation die in der von Nomos und Pano veröffentlichten Reihe „Religion – Wirtschaft – Politik“ publizierten Bände, v.a.: Liedhegner/ Tunger-Zanetti/ Wirz 2011; Allenbach/ Goel/ Hummrich/ Weissköppel 2011; Arens/ Baumann/ Liedhegner/ Müller/ Ries 2014; Zapf 2015; Arens/ Baumann/ Liedhegner 2016; Arens/ Baumann/ Liedhegner/ Müller/ Ries 2017.

oder massenmedial ausgedrückter Religion sowie Aspekte, für die auch emische Positionen nicht mehr den Begriff „Religion“ benutzen, sondern neue Termini wie „Spiritualität“ oder „Gefühl“ suchen.²⁷⁴

Drittens: Ein solcher mehrdimensionaler Zugang impliziert auf der methodischen Ebene ein Durchlässigwerden der gewachsenen Disziplingrenzen und eine Offenheit für interdisziplinäre Ansätze.²⁷⁵ Hierbei hat die Religionswissenschaft einen Vorteil, da sie vor allem methodisch auf der Zusammenführung verschiedener Disziplinen basiert und – vielleicht abgesehen vom religionswissenschaftlichen Vergleich²⁷⁶ – keine identitätsstiftende Methode entwickelt hat.

Viertens: Eine Bedingung, um diese Offenheit zu wagen, ist eine Hermeneutik im Sinne der Selbstreflexion der eigenen Sichtweisen. Eine solche ist zumindest im Forschungsprozess für den Forscher selbst zentral – wie explizit diese Reflexion in die niedergeschriebene Studie einfließen muss, ist eine andere Frage. Vor allem die britischen Cultural Studies haben ihre normativen Vorgaben in ihren veröffentlichten Studien explizit dargelegt.²⁷⁷ Denn, so deren Position, Wissenschaft – soll sie eine gesellschaftliche Relevanz haben – ist politisch im Sinne, dass sie nicht nur etwas über das Zusammenleben der Menschen aussagt, sondern dies in einer normativen Art und Weise tut. Wissenschaft, so die Idee, vertritt keine totale Ausenposition, sondern ist Teil des soziokulturellen Kollektivs, und zwar nicht nur, weil sie aus öffentlichen Geldern bezahlt wird, sondern auch, weil sie soziokulturelle Relevanz hat und haben will. Die Reflexion des kulturwissenschaftlichen Standpunktes ist also eine Doppelte: Sie betrifft den individuellen Forscher ebenso wie das Fach als Disziplin. Für die Religionswissenschaft ist es ein Gewinn, über fachspezifische Normen nachzudenken: Spätestens seit Max Müller und seiner Forderung nach einer vergleichenden Religionswissenschaft unter dem Motto „wer eine kennt, kennt keine“²⁷⁸ basiert die Religionswissenschaft beispielsweise auf der Idee eines religiösen Pluralismus und religiöser Gleichwertigkeit. Es gibt aus Sicht der Religionswissenschaft mehrere Religionen und sie sind grundsätzlich als wissenschaftlich gleichwertig zu betrachten, egal, was die

274 Knoblauch 2009.

275 Siehe Assmann 2008, 18.

276 Hugh Urban erklärt zu Recht, der überkulturelle und transhistorische Vergleich sei „perhaps our greatest claim to originality as an independent academic discipline“, andererseits sei „the confusion about [...] what comparison is [...] perhaps our single greatest weakness“. Urban 2000, 340f.

277 Siehe Chen 2000a.

278 Müller 1869, 9.

jeweiligen Mitglieder behaupten oder die öffentliche Meinung dazu ist. Dies ist eine klare und durchaus normative Forderung. Auch die vorliegende Studie ist dieser Idee einer religiösen Vielfalt verpflichtet. Eine solche normative Voraussetzung impliziert einerseits, dass nicht nur grosse Religionsgemeinschaften untersucht werden sollen, sondern jegliche Arten religiöser Prozesse. Andererseits verzerrt sie die empirisch zu beobachtenden Phänomene in dem Sinne, dass auch kleinere religiöse Prozesse als methodisch gleichwertig betrachtet und somit *small scale studies* gefördert werden.

Aufgrund des Fokus auf Vielfalt und Kultur als Bedeutungsgenerierungsgeflecht fokussiert ein kulturwissenschaftlicher Zugang, wie ich ihn verstehе, fünfens auf soziokulturelle Prozesse und versteht mediale Ausformungen als Teile solcher Prozesse, die nicht festgeschrieben sind, sondern im soziokulturellen Handeln gedeutet werden.²⁷⁹ Bei diesen Deutungen existiert nicht eine richtige, sondern je nach Kontext, deutender Person, Adressatin, Zeit, soziokulturellem Umfeld sind solche Interpretationsprozesse unterschiedlich. Insofern ist es zu einfach, den Produzierenden die Deutungshoheit über ihre Produkte zu übergeben. Solche Produkte sind fluiden und kontextbezogenen Interpretationsmustern unterworfen, die sich in diachronen Abläufen, meist in Rezeptionsprozessen, transformieren können. Für einen Blick auf Religion bedeutet dies, dass der Blick von den religiösen Obrigkeit en und Spezialistinnen auf die Rezipierenden und vom Fokus auf heilige Texte auf unterschiedlichste Darstellungsformen von Religion ausgeweitet wird. Bezuglich Kleidung und Religion zeigen dies neuste Studien gut auf: Statt nur die Frage zu stellen, wie religiöse Texte Kleidungspraktiken vorschreiben, wird auch untersucht, wie Trägerinnen die spezifische Kleidung selbst deuten, wobei oft die Grenzen zu Religion aufgebrochen werden, da diese Kleidungsstücke nicht nur religiöse Funktionen einnehmen.²⁸⁰

Sich Religion basierend auf diesen Voraussetzungen zu nähern, ist insofern kein einfaches Unterfangen. Der *circuit of culture*, den ich im Folgenden als Modell vorstellen werde, ermöglicht, so meine Argumentation, eine Annäherung an die Komplexität des Umgangs mit dem Unkontrollierbaren aus einer kulturwissenschaftlichen Sicht. Ich will diesen Zirkel im Folgenden zunächst kontextualisieren und danach für einen *material religion*-Zugang umformen, wobei ich diesen adaptierten Zirkel als Vorschlag zur Erweiterung des bisherigen religionswissenschaftlichen analyti-

279 Siehe Hall 2004 zu seiner Theorie des *encoding* und *decoding*.

280 Besonders prägnant setzt dies Grigo 2015 um.

4.3 Religion kulturell: Der Kulturzirkel als religionswissenschaftliches Modell

schen Instrumentariums verstehe. Ausgehend davon will ich schliesslich seine Chancen und Herausforderungen für die Religionswissenschaft reflektieren.

4.3 Religion kulturell: Der Kulturzirkel als religionswissenschaftliches Modell

4.3.1 Der circuit of culture gemäss den britischen Cultural Studies

Der *circuit of culture* ist die Erweiterung eines früheren gleichnamigen Modells, das von Richard Johnson 1986/7 vorgeschlagen worden war.²⁸¹ Johnson war am Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies (CCCS) tätig und suchte dort nach einem analytischen Modell, um soziale Bedeutungsschaffung zu erfassen und zu vergleichen. Dabei fordert er ein komplexes Modell mit interagierenden Kategorien: „[...] we need, first, a much more complex model, with rich intermediate categories, more layered than the existing general theories.“²⁸² Seine Kritik richtet sich vor allem gegen „theoretical and disciplinary fragmentations“²⁸³, die durch eine zu starke Fokussierung auf nur einen Aspekt der Bedeutungsgenerierung zentrale Teile soziokultureller Prozesse vernachlässigen. Er unterscheidet in seinem Modell die vier Kategorien *production*, *texts* (die Produkte, die hier im breiten Sinn als Texte verstanden werden), *readings* (die Rezeption) und *lived cultures and social relations* (der Kontext). Die Texte werden gemäss Johnson in medialer Form vermittelt. Sein Ansatz betont also die Kontextualisierung von Produkten, gleichzeitig integriert er in sein Modell eine Graduelle zwischen öffentlicher Repräsentation (*public representations*) und privatem Leben (*private lives*) sowie eine zwischen dem Abstrakten/ Universalen und dem Partikularen/ Konkreten.²⁸⁴ Dennoch: In seinem Modell, das als Kreislauf gestaltet ist, gibt es noch eine klare Richtung von Produktion über Text zur Rezeption und hin zu den gelebten Kontexten und von dort wieder zur Produktion.

Dieser klare Ablauf wurde in den 1990er Jahren von einer Gruppe von Wissenschaftlern der Open University London, namentlich Paul du Gay,

281 Johnson 1986/7.

282 Johnson 1986/7, 45.

283 Johnson 1986/7, 46.

284 Johnson 1986/7, 47f.

Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay und Keith Negus, aufgebrochen.²⁸⁵ Sie entwickelten den Johnson'schen Zirkel weiter und erprobten ihn in der 1997 erschienenen Studie *Doing Cultural Studies* am Beispiel des Sony Walkman.²⁸⁶ Der Zirkel von Stuart Hall und Co. wird als Analyseinstrument propagiert, um die Schaffung, Formung und Vermittlung soziokultureller Bedeutung sich vor allem gegenwärtiger materiell und visuell ausformender Medien zu erforschen. Von Johnsons Vorbild wurde die Bedeutung einer Bedeutung des Kontextes eines Produkts übernommen sowie die Trennung von Produktion, Produkt und Rezeption. Systematisierend ergänzt wurden die Kategorien der Identität und Regulierung.

Der von Paul du Gay, Stuart Hall und ihren Mitforschenden geschaffene Analysezirkel besteht deshalb aus fünf Teilprozessen, die in komplexem Wechselspiel zueinander stehen, nämlich *representation*, *identity*, *production*, *consumption*, *regulation*.²⁸⁷ Jede dieser Kategorien ist als prozessuale Größe zu verstehen, die mit jedem der anderen Prozesse interagiert und mit ihnen vielfach verschachtelt ist, was in der Grafik (Abb. 14) durch die alle Kategorien verbindenden Pfeile zum Ausdruck kommen soll. Die als Doppelpfeile gestalteten Interrelationen, die den äusseren Kreis bilden, sollen diese aussen angeordneten Prozesse nicht voranstellen, sondern dienen dazu, die Kreisläufigkeit des Modells zu betonen. Um die Prozessualität zwischen den einzelnen Kategorien zu betonen, will ich die fünf Kategorien im Folgenden als „Teilprozesse“ oder synonym dazu als „Prozesskategorien“ und „Prozessebenen“ benennen.

²⁸⁵ An der zweiten Auflage von 2013 hat zusätzlich Anders Koed Madsen von der Copenhagen Business School, Dänemark, mitgewirkt.

²⁸⁶ Du Gay et al. 1997. Zweitaufgabe 2013.

²⁸⁷ Du Gay/ et al. 1997, 3; in der zweiten Auflage von 2013 ist der *circuit* auf Seite xxxi zu finden.

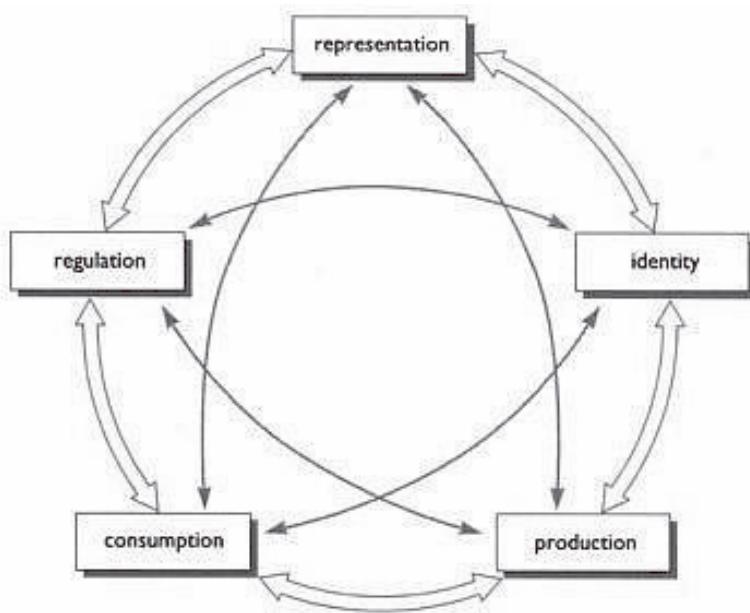


Abb. 14: *Der circuit of culture* nach Du Gay/ et al. 1997.

Ich benutze für diesen Kreis und meinen später erläuterten erweiterten programmatischen Vorschlag den Begriff Modell. Wie gesehen benutzt bereits Richards Johnson für seinen Vorschlag den Terminus *model*, umreisst ihn aber nicht genauer.²⁸⁸ Ich definiere „Modell“ deshalb im Folgenden mit dem Medientheoretiker Roger Odin. Er arbeitet den Begriff mit einem Fokus auf Medien aus – weshalb dieser Ansatz für den hier getätigten Blick nützlich ist – und umreisst ihn als „un médiateur entre la théorie et l’observation, un dispositif théorique, une ‚machine‘ [...], une sorte d’instrument d’optique, une lunette ou plutôt un microscope, ayant pour objectif d’aider à mieux voir et à se poser des questions.“²⁸⁹ Modelle in diesem Sinn bilden empirische Beobachtungen also nicht einfach ab, sondern modellieren sie gemäss eines theoretischen Rahmens und einer bestimmten Fragestellung. Auch wissenschaftliche Modelle verbinden, wie Clifford Geertz für einen Blick auf Religion argumentiert, das „von“ und „für“ etwas, bei

288 Du Gay und Hall sprechen bezüglich des *circuit of culture* gängigerweise von „approach“. Siehe Du Gay/ et al. 1997.

289 Odin 2011, 17.

Geertz der „reality“:²⁹⁰ Ein „Modell“ ist ein Modell für die Erfassung, Systematisierung und Generalisierung empirischer Beobachtungen; gleichzeitig ist es ein Modell, das geprägt ist von einer bestimmten theoretischen Sichtweise. Insofern verbindet die Verwendung dieses Begriffs eine Programmatik mit einem analytischen Zugang.

4.3.2 Der circuit of culture in der bisherigen Religionsforschung

Der *circuit of culture* ist in der Kommunikations- und Medienwissenschaft, aber durchaus auch in anderen wissenschaftlichen Disziplinen, ein rezipiertes Modell, das herangezogen wird, um verschiedene soziokulturelle Bedeutungsprozesse zu untersuchen.²⁹¹ Auch in Mode- und Textilstudien hat sich dieser Zirkel als nützlich erwiesen.²⁹² So hat sich im Kontext der Open University bereits in den späten 1990er Jahren der britische Kulturwissenschaftler Peter Braham vom *circuit of culture* ausgehend Mode gewidmet.²⁹³ Braham fokussiert dabei auf das Zusammenspiel zwischen Mode und wirtschaftlichen Prozessen und integriert Fragen nach Produktion sowie nach Macht in seine Untersuchung. Ebenso geht die deutsche Modewissenschaftlerin Claudia C. Ebner 2007 in ihrer Dissertation über Kleidung anhand des *circuit of culture* vor.²⁹⁴ Sie untersucht modische Prozesse anhand der fünf Prozesskategorien des *circuit*, wobei sie ebenfalls wirtschaftliche Prozesse tangiert. Sowohl bei Braham als auch bei Ebner spielen Fragen nach Religion jedoch keine Rolle.

In der Religionsforschung kam der *circuit of culture* im Kontext von Filmstudien auf. Verschiedene Forschende in diesem Feld haben bereits vor 2009 Aspekte des *circuit of culture* in ihre Arbeiten integriert.²⁹⁵ 2009 haben gleich zwei Forschende in diesem Feld den *circuit of culture* propa-

290 Geertz 1987, 53ff.

291 Siehe z.B. Storey 1998 (2018 erscheint eine Neuauflage mit einem Postscript auf den *circuit of culture*); Fine 2002 (Ökonomie); Ashley/ Hollows/ Jones/ Taylor 2004 (Kulturwissenschaftlicher Zugang zum Essen); Goggin 2006 (Medienwissenschaften); Curtin 2006 (Sozialwissenschaften); Struckman 2006 (Gender-Studien); Tirumala 2009 (Bollywood Filmstudie); Champ/ Brooks 2010 (Sozialwissenschaften), Engstrom/ Valenzano (Kommunikationswissenschaften), Schmidt 2016 (Untersuchung der Geschichte des Journalismus).

292 Braham 1997; Ebner 2007; siehe auch Hackspiel-Mikosh 2006.

293 Braham 1997.

294 Ebner 2007.

295 Siehe Deacy 2005; Dwyer 2006; Marsh 2007 (mit Fokus auf die Rezeption).

giert. Die britische Religionswissenschaftlerin Melanie J. Wright, eine Spezialistin für das Judentum sowie für Religion und Film, die wie Hall unter Anderem an der Open University tätig war und leider 2012 verstorben ist, hat den Zirkel in einem Aufsatz über Religion, Film und die Kulturwissenschaften reflektiert. Sie beginnt bei der Prozessebene *consumption*, geht über *identity* zu *production*, *regulation* und *representation*, betont aber das Relationale zwischen diesen Ebenen.²⁹⁶ Der ebenfalls britische Religionswissenschaftler Gordon Lynch, der an der Universität in Kent tätig ist, zog den Zirkel in einem Aufsatz von 2009 für eine Untersuchung von Religion und Film heran.²⁹⁷ Lynch fordert eine „detailed, rigorous, and systematic analysis of an individual film across all the stages of the circuit“, betont aber gleichzeitig die forschungspragmatische Schwierigkeit dieser Forderung, denn „it would demand a degree of time and multidisciplinary expertise that would be beyond the resources of most individual scholars“.²⁹⁸ Lynch selbst arbeitet den *circuit* deshalb nicht umfassend an einer Fallstudie durch. Ein solches Vorgehen erfüllt dann 2015 der US-amerikanische Religionswissenschaftler John C. Lyden, Professor am Dana College in Blair, Nebraska, in einem Beitrag über Religion und Film im *Routledge Companion to Religion and Popular Culture*.²⁹⁹ Lyden erprobt den *circuit of culture* an den Filmen *THE PASSION OF THE CHRIST* (Regie: Mel Gibson/ USA 2004) und *BLUE LIKE JAZZ* (Regie: Steve Taylor/ USA 2012). Dabei adaptiert er die Prozesskategorien des *circuit of culture* von Hall und Co. und spricht von „production“, „marketing and distribution“, „the film itself“ und „audience reception“. *Regulation* und *identity* lässt Lyden in den anderen Kategorien aufgehen. Allgemein fasst er die Prozesskategorien des *circuit of culture* sehr eng und geht auch nicht explizit auf die komplexen Interrelationen zwischen ihnen ein.

Ebenfalls im filmischen Feld, konkret mit Fokus auf die Interrelation von Religion und TV, arbeiten die US-amerikanischen Kommunikationswissenschaftler Erika Engstrom (University of Nevada, Las Vegas) und Joseph M. Valenzano (University of Dayton, Dayton) in ihrem Buch *Television, Religion, and Supernatural* (2014). Die beiden Autoren verwenden den *circuit of culture* und damit verbundene grundlegende Konzepte wie beispielsweise Hegemonie.³⁰⁰ Den *circuit of culture* integrieren die Verfasser in

296 Wright 2009, 107f.

297 Lynch 2009.

298 Lynch 2009, 287.

299 Lyden 2015.

300 Engstrom/ Valenzano 2014, 14.

ihre Arbeit im Sinne eines gegebenen Hilfsrasters und weniger als dynamisches theoretisches Modell.

Der britische Theologe Alexander D. Ornella, Universität Hull, hat an Hall angelehnt 2015 einen „Circuit of Technological Imaginaries“ vorgeschlagen, der unter Anderem den Körper und die Ästhetik mitberücksichtigt.³⁰¹ Er untersucht das soziokulturelle Imaginäre bezüglich Technologie und berücksichtigt dabei sechs relevante und interrelierende Kategorien, nämlich: *body, aesthetics, agency, materiality, narratives, sublime*.

Im deutschsprachigen Raum haben wir im Rahmen der „Forschungsgruppe Medien und Religion“, die die Religionswissenschaftlerin Daria Pezzoli-Olgati (Ludwig-Maximilians-Universität München) und ich 2004 gegründet haben, tiefgehend mit dem *circuit of culture* als theoretisches Modell gearbeitet und experimentiert.³⁰² Die US-amerikanische Theologin Stefanie Knauss, die an der Villanova University tätig ist, hat in mehreren Artikeln auf den *circuit of culture* verwiesen, am deutlichsten arbeitet sie den Zugang in einem Beitrag zu der Bedeutung des *cultural turn* für die Filmanalyse aus.³⁰³ Daria Pezzoli-Olgati hat den *circuit of culture* ebenfalls verschiedenen Untersuchungen als systematisierendes theoretisches und vor allem hermeneutisches Modell zu Grunde gelegt.³⁰⁴ Und die Schweizer Religionswissenschaftlerin Marie-Therese Mäder (Universitäten Zürich und München) hat den Bogen wieder zurück zu den Filmstudien gezogen. Sie verweist bereits in ihrer Dissertation von 2012 auf den *circuit of culture*,³⁰⁵ genauer führt sie ihn in einem Aufsatz über Migration in Schweizer Dokumentarfilmen von 2016 aus.³⁰⁶

In anderen Teilen der Religionsforschung wird der *circuit of culture* noch wenig reflektiert. Die texanische Medienwissenschaftlerin Sara Struckman verweist auf den Zirkel in einem Aufsatz von 2010 über die Darstellung Tschetschenischer Rebelleninnen als ein Beispiel von einem Blick auf die Verbindung von Massenmedien, Islam und Gender in der New York Times, ohne den *circuit of culture* oder Religion aber theoretisch genauer zu umreissen.³⁰⁷ Und der Schweizer Religionswissenschaftler Martin Bau-

301 Ornella 2015.

302 Das neuste Buch der Forschungsgruppe, das methodisch auf dem *circuit of culture* basiert, ist: Fritz/ Höpflinger/ Knauss/ Mäder/ Pezzoli-Olgati 2018.

303 Knauss 2013.

304 Besonders prominent im von Michael Stausberg herausgegebenen Buch *Religionswissenschaft*: Pezzoli-Olgati 2012.

305 Mäder 2012.

306 Mäder 2016.

307 Struckman 2010.

mann (Universität Luzern) hat 2017 den Zirkel für eine Analyse hinduistischer Praktiken und Bedeutungsschaffung in der Schweiz vorgeschlagen.³⁰⁸

Ich selbst habe die Prozesskategorien des *circuit of culture* zum ersten Mal in einem Aufsatz von 2013 zur methodischen Systematisierung einer historischen Herangehensweise an Berliner Eisenguss schmuck (den ich als Teil eines Kleidungssystems verstehe) ausgewählt und als methodischen Zugang propagiert.³⁰⁹ Dabei ging es mir, aus religionshistorischer Perspektive, um ähnliche Fragen wie in der vorliegenden Studie: Mich interessierte die Interrelation zwischen früh-industriell hergestelltem Modeschmuck in den Jahren 1800–1840 und verschiedenen religiösen Funktionen, die dieser Schmuck einerseits als Trauerschmuck, andererseits als Repräsentation eines protestantisch-preussischen Weltbildes und drittens in der Aufnahme antiker religiöser Codes übernehmen konnte. Dabei erwies sich der *circuit of culture* zur methodischen Strukturierung als so hilfreich für das Herantreten an materiell-vestimentäre Prozesse, dass ich beschloss, ihn als programmatisches Modell in der vorliegenden Studie für die Religionswissenschaft detaillierter aufzubereiten.

Die aufgezählten Studien zeigen, dass der *circuit of culture* einen strukturierenden Ansatz bildet, um sich komplexen Bedeutungsprozessen zu nähern. Dabei bleibt jedoch in den meisten Untersuchungen unklar, ob der Zirkel als Methode, als Methodologie – verstanden als Verbindungsstück zwischen Methode und Theorie – oder als theoretischer Ansatz propagiert wird. Ich selbst habe den Zirkel 2013 als methodologischen Zugang verwendet, aber dies wird dem Potential des *circuit of culture* nicht gerecht. Ich will deshalb in der vorliegenden Studie, ausgehend von den genannten Untersuchungen, den *circuit of culture* als programmatisches Modell für die Religionswissenschaft – und spezifischer für einen Fokus auf materielle und visuelle Religion – adaptieren und als analytisches Instrumentarium propagieren.

Ich werde im Folgenden zunächst argumentieren, weshalb der *circuit* auch als religionswissenschaftliches Modell Sinn macht. Danach werde ich den Zirkel adaptieren, indem ich eine sechste Prozesskategorie integriere. Schliesslich will ich die Chancen und Grenzen dieses Modells für die Religionswissenschaft reflektieren.

308 Vortrag bei der Tagung *Hinduism in Europe*, Stockholm 26.–28. April 2017, Abstract unter: http://www.erg.su.se/polopoly_fs/1.329209.1492613166!/menu/standard/file/Hinduism%20in%20Europe_Abstracts.pdf (20.12.2017).

309 Höpflinger 2013.

4.3.3 Der circuit of culture als programmatisches Modell für die Religionswissenschaft

Die Frage, die ich in diesem Kapitel reflektiere, ist: Wieso soll man den *circuit of culture* – und nicht ein anderes medienwissenschaftliches Modell – für die Religionswissenschaft adaptieren? Was leistet er für eine Untersuchung von Religion?

Die Religionswissenschaft ist eine jener Disziplinen, die um ein soziokulturelles „Phänomen“, dessen Umreissung keineswegs klar ist, kreist und nicht von einem theoretischen Programm oder einer spezifischen Art des Vorgehens zusammengehalten wird. Die Religionswissenschaft ist deshalb eines jener akademischen Fächer, die aus einer interdisziplinären Herangehensweise entstanden sind und sich in jedem Sprachraum – auch in der inhaltlichen Ausrichtung – anders ausprägen. Die grundlegende Frage des Faches dreht sich um die Definition des Untersuchungsgegenstandes Religion.³¹⁰ Empirisch beobachtbare Religionen erweisen sich oft als schwierig zu fassen, da sie fluide, widersprüchlich, kontext- und zeitbezogen sind und je nach Blickwinkel unterschiedlich erfasst werden. Sie mischen sich mit verschiedenen Bereichen von Kultur und sind nicht immer klar von diesen zu trennen. Dies zeigt sich besonders deutlich bei den hier interessierenden visuellen und materiellen Ausformungen von Religion, die nur in der Rekonstruktion für sich sprechen können. Um ein Beispiel aus einer religiösen Tradition anzuführen: Die Basilika Sankt Peter im Vatikan, umgangssprachlich auch Petersdom genannt, ist eine römisch-katholische Kirche, die als religiöser Raum das Zentrum dieser religiösen Tradition markiert. Der Heilige Petrus, auf den sich die römisch-katholische Tradition begründet, soll dort bestattet sein. Nähert man sich Religion mit der Definition von Fritz Stolz, kann man sagen, dass mit diesem Bau existentielle Fragen architektonisch repräsentiert werden: Die Basilika symbolisiert die Verbindung zwischen Erde und Himmel und überführt Fragen nach Tod, Erlösung, Sünde und Gnade visuell in die Kontrolle; sie schafft eine religiöse Traditionslinie des Papsttums und formt den Raum auf eine transzendenten Weise, indem beispielsweise ein gekonntes architektonisches Spiel mit Licht und Finsternis, mit Höhen und Breiten, mit Farbe gezeigt wird. In dieser Basilika werden religiöse Rituale durchgeführt. Der Petersdom kann also durchaus als religiöser Bau bezeichnet werden. Gleichzeitig ist diese Kirche aber auch eng mit Machtprozessen und

³¹⁰ Siehe Kap. 2.2; eine gute Einführung in diese Fragen bietet Teil I (33–123) in: Stausberg 2012.

Politik verbunden, denn der Papst war historisch betrachtet auch ein Fürst. Und dieser Bau hatte und hat noch immer ebenso eine Verbindung mit marktlichen Prozessen: Die Basilika ist heute beispielsweise ein breit beworbenes touristisches Ziel und gilt als sogenanntes Kulturerbe. Um sie anzuschauen, müssen Touristinnen und Touristen zum Teil lange Schlangen stehen. Und um in gewisse Teile zu gelangen, beispielsweise die Kuppel, muss Eintritt bezahlt werden. Eine Zerstörung würde nicht nur römisch-katholische Personen, sondern auch Atheistinnen schockieren. Ist diese Kirche also eigentlich ein Museum? Oder ist sie *auch* ein Museum?

Das Beispiel der Basilika in Rom zeigt, dass ein Gebäude in geteilten Vorstellungen mit Religion verbunden wird und in komplexe soziokulturelle Prozesse eingebettet ist. Diese Prozesse sind wichtig für das Verständnis dieses materiellen Objektes, aber nicht alle davon sind mit gängigen Religionsdefinitionen, auch mit der von Fritz Stolz, mit der wir hier arbeiten, als „religiös“ fassbar. Die Touristinnen gehören nicht zum religiösen Programm des Petersdoms, aber sie sind unerlässlich für die Bedeutung dieses Bauwerks, sie finanzieren dessen Erhalt mit und ermöglichen somit auch die religiöse Praxis vor Ort. Den Tourismus für eine Untersuchung der Petersbasilika in Rom zu ignorieren, weil er nichts mit Religion zu tun habe, wird den komplexen Bedeutungsprozessen dieses Gebäudes also nicht gerecht.

Ich argumentiere deshalb, dass Religion eng mit anderen Bereichen von Kultur verbunden ist, wobei diese anderen Bereiche massgebend dazu beitragen, Religion als Religion zu verstehen, ohne dass diese Bereiche aber in die theoretische Kategorie „Religion“ fallen.³¹¹ Um Religion im Kontext dieser Bereiche zu untersuchen, wird also ein Modell benötigt, das es ermöglicht, Religion in ihrer Interaktion und auch in ihrem Verschmelzen mit anderen soziokulturellen Feldern zu untersuchen. Die Idee hinter diesem Modell ist, ein Sowohl-als-auch anstatt eines Entweder-oders zu propagieren, also auf Vernetzungen und Verbindungen zu fokussieren, statt auf

311 Die Verbindung von Religion und anderen Bereichen von Kultur wurde bisher unterschiedlich untersucht. Ich will nur drei Beispiele anführen, die in eine jeweils unterschiedliche Richtung gehen: Jörg Stolz und seine Kollegen argumentieren, dass in der Gegenwart eine Konkurrenz zwischen religiösen und säkularen Modellen bestehe (Stolz/ Könemann/ Schneuwly Purdie/ Engelberger/ Krüggeler 2016); Melissa Wilcox betont die Zentralität von Intersektionalitätsthesen, v.a. von Ethnizität und Gender, zur Erfassung von Religion (Wilcox 2012); John C. Lyden wendet die Religionsdefinition von Clifford Geertz auf Film und Kino an und geht von einer religionsäquivalenten Funktion dieser Medien aus (Lyden 2003).

ein striktes Abtrennen von Religion von anderen relevanten Bereichen einer Kultur.

In verschiedenen soziokulturellen Settings finden sich Beispiele, die mit den meisten Definitionen von Religion in dem Sinne nicht ins „Zentrum“ von Religion gerückt werden, als dass sie mit der jeweiligen Religionsdefinition nicht als grundlegendes Beispiel für Religion betrachtet werden können, ja, sogar aus dem Bereich von Religion herausfallen.³¹² Und trotzdem tangieren sie religiöse Aspekte im hier definierten Sinn, wie die zu Beginn dieser Studie genannte Werbung für einen McDonald's-Burger illustriert. All diese Prozesse bei einem Blick auf Religion ausser Acht zu lassen, würde bedeuten, kollektive Vorstellungen, die mit Religion zusammenhängen und oft unreflektiert in soziokulturellen Bedeutungsprozessen eine Rolle spielen, zu ignorieren. Auch hierfür wird ein Modell benötigt, das es ermöglicht, religiöse Prozesse breiter und in ihrer Interaktion mit anderen soziokulturellen Bereichen in den Blick zu nehmen.

Der *circuit of culture* kann dies, so mein Argument, für die Untersuchung von materiellen und visuellen Medien leisten, indem er den Blick öffnet und die komplexen Bedeutungsprozesse, die mit materiellen Gegenständen verbunden sind, thematisiert. Den *circuit of culture* als religionswissenschaftliches Modell zu übernehmen, hat vor allem vier Vorteile:

Mit dem Zirkel können erstens verschiedene Momente soziokultureller Bedeutungsgenerierung unterschieden und die Frage gestellt werden, auf welcher der Prozessebenen Religion in welcher Form welche Rolle spielt. Der Zirkel ermöglicht es also, den Blick auf Religion zu ergänzen mit soziokulturellen Bedeutungsmechanismen, die für diese religiösen Prozesse wichtig sind, aber zunächst nicht in die jeweils benutzte Definition von Religion fallen. Beim oben genannten Beispiel der Petrusbasilika würde das bedeuten, dass der religiöse Bau – mit der Definition von Fritz Stolz – auf der Ebene der Repräsentation eine Verbindung zum Unkontrollierbaren darstellt. Auf der Ebene der Produktion wurde er von einer religiösen Organisation gebaut. Aber auf den anderen Prozessebenen gehen die mit dieser Kirche verbundenen Bedeutungsprozesse über das hinaus, was wir mit der Stolz'schen Definition erfassen können. Beispielsweise kann die Basilika touristisch verwendet werden, wobei wieder andere Regulierungen zum Tragen kommen, die sich in Eintrittstickets und der Art, wie Touristen Selfies vor der Kirche schiessen, ausprägen, um nur zwei Beispiele zu nennen. Diese Art der touristischen Verwendung ist aber zentral, um Reli-

312 Die Frage nach dem Blick auf das Zentrum und die Rändern von Religion stellt Melissa Wilcox. Siehe Wilcox 2012.

gion in den kollektiv geteilten Vorstellungen zu festigen. Sie beeinflusst also die religiöse Tradition.

Der Kulturzirkel ermöglicht es zweitens, unterschiedlichen Bedeutungsprozessen rund um Religion methodisch gerecht zu werden, denn verschiedene Ebenen von Bedeutungsgenerierung erfordern unterschiedliche methodische Annäherungen. Die Produktion kann nicht mit derselben Methode erfasst werden wie die Repräsentation. Der *circuit of culture* schafft als programmatisches Modell also auch eine Systematisierung auf der Ebene der Methode, was besonders für die Religionswissenschaft, die keine disziplineigene Methodik kennt, ein zentraler Punkt ist. Um dies wieder am Petersdom zu verdeutlichen: Für die Untersuchung der Repräsentation der Basilika bieten sich kulturgeschichtliche und *material religion*-Zugänge an; eine Untersuchung der Produktion verlangt eine historische Annäherung via der überlieferten Texte; für die heutige Verwendung bieten sich beispielsweise teilnehmende Beobachtungen und Interviews mit Rezipierenden an.

Drittens fokussiert der Zirkel auf die Interrelationen dieser verschiedenen Momente der Bedeutungsgenerierung. Anhand des *circuit of culture* können Widersprüchlichkeiten, Instabilitäten und Prozesse, die zumindest von (zu) statischen Modellen negiert oder ignoriert werden, erfasst und erklärt werden. Der *circuit of culture* ermöglicht es, Pluralität in ihrer Vielschichtigkeit zu erfassen, was vor allem für Prozesse einer gegenwärtigen ausdifferenzierten Welt von zentraler Bedeutung ist. Weshalb der Petersdom gleichzeitig als Museum und als religiöser Raum betrachtet werden kann, erklärt sich anhand dieses Modells, indem die verschiedenen Ebenen des Blicks deutlich gemacht werden. Denn als Museum – neben seiner Funktion als Kirche – prägt sich der Bau vor allem auf den Ebenen der Verwendung und der Regulierung aus, während die anderen Prozesseebenen die Basilika als religiösen Raum herauskristallisieren. Der Petersdom ist also beides, aber nicht auf allen Prozessebenen kommt beides in derselben Intensität zu tragen. Der *circuit of culture* ermöglicht hier, dieses Sowohl-als-auch wahrzunehmen und zu erklären.

Viertens ist der *circuit of culture* ein Modell, das flexibel genug ist, um auf verschiedene Fragestellungen und Herangehensweisen angepasst zu werden. Auch wenn ich hier auf materielle Religion fokussiere, ist das Modell auf unterschiedlichste Studien anpassbar. Es eignet sich zur Erfassung von Fragen, die ins sogenannte Zentrum traditioneller Religionen zielen, ebenso wie für solche, die eher von ihren Rändern ausgehen.³¹³ Der Kulturzirkel

313 Wilcox 2012.

kel ermöglicht es sogar, ein plausibles Modell zu bieten, um zu erklären, was – immer gemäss der jeweiligen gewählten Religionsdefinition – als Zentrum von Religion gilt und was an den Rändern anzusiedeln ist. Wenn nämlich ein Untersuchungsgegenstand auf allen Prozessebenen mit Religion gemäss der jeweiligen Definition verbunden werden kann, steht er im Zentrum religiöser Tradition; wenn Religion nur auf einer Prozesskategorie eine Rolle spielt, dann ist er am Rand von Religion zu situieren.

Von diesen Vorteilen dieses Modells ausgehend, will ich nun im Folgenden den *circuit of culture* für einen Fokus auf materielle Religion adaptieren. Dabei will ich eine sechste Prozesskategorie integrieren, die Reihenfolge der Prozessebenen reflektieren und die Doppelpfeile zwischen den Kategorien homogenisieren. Schliesslich wird in Kap 4.3.5 auch auf die Herausforderungen dieses Modells für die Religionswissenschaft eingegangen.

4.3.4 Der für die Religionswissenschaft adaptierte Kulturzirkel

Der *circuit of culture* hat sich, wie das vorletzte Kapitel gezeigt hat, als Modell für verschiedene Studien, darunter auch religionswissenschaftliche mit einem Blick auf die Interrelation zwischen Medien und Religion, bewährt. Dennoch stammt das Modell aus einem auf marktliche Prozesse fokussierten, neomarxistisch geprägten Kontext, der Religion eher skeptisch gegenübersteht. Eine Untersuchung von religiösen Prozessen, auch an der Schnittstelle zur Populärkultur, weist allerdings einige Spezifika auf. Für eine Einführung des *circuit of culture* als programmatisches Modell für religionswissenschaftliche Studien drängt sich deshalb eine Adaption des Zirkels an spezifische Fragen hinsichtlich Religion und insbesondere Religion ausgehend von materiellen und visuellen Medien auf. Ich schlage deshalb eine Anpassung der einzelnen Prozesskategorien an die Fragen der Religionswissenschaft sowie eine Erweiterung des Modells von Stuart Hall und seinen Mitarbeitenden um die Ebene der Emotion vor. Ich will diese Anpassung im Folgenden zuerst argumentativ ausführen und danach im zweiten Teil der Untersuchung an Kleidung im Black Metal als einer Fallstudie aus dem Schnittbereich zwischen Religion, Musik und Populärkultur erproben.

Die fünf übernommenen Prozesskategorien

Stuart Hall und seine Mitarbeitenden schlagen, wie gesehen, die fünf Prozesskategorien *representation*, *production*, *consumption*, *identity*, *regulation* vor. Um sie für die vorliegende Studie zu präzisieren, habe ich die fünf Prozesskategorien zunächst auf Deutsch übersetzt. Doch bekanntlich ist eine Übersetzung nicht nur eine Übertragung, sondern eine Interpretation. Die Kategorien *representation*, *identity* und *production* mit Repräsentation, Identität und Produktion zu ersetzen, leuchtet ein. Aber bei den anderen beiden ist etwas Reflexionsbedarf nötig. *Regulation* kann auf Deutsch unterschiedlich übertragen werden, zum Beispiel als „Normativität“ oder „Regulation“. Ich habe mich jedoch für den Begriff der Regulierung entschieden, da er die Aktivität des Prozesses betont. Unter „Regulierung“ verstehe ich ein Ordnen von Vorstellungen, Begriffen, Gegenständen, Handlungen, Gerüchen, Tönen, etc. nach bestimmten, kultur- und zeitspezifischen Gesichtspunkten. Dabei handelt es sich um aktive Aushandlungsprozesse, an denen unterschiedliche soziokulturelle Akteure wie Kirchen, Machthabende, Staatsgebilde, einflussreiche Einzelpersonen, usw. beteiligt sind.

Schwieriger als mit Regulierung verhält es sich mit der Kategorie der *consumption*. Hinter diesem Begriff stehen bei Stuart Hall der Blick auf das 20. Jahrhundert und die Herangehensweise an soziokulturelle Bedeutungsgenerierung aufgrund einer marktlichen Perspektive. Den Begriff als „Konsumtion“ oder „Konsum“ zu übertragen, würde für die Teile religiöser Prozesse, die sich marktlicher Strukturen bedienen, durchaus funktionieren, man denke an den römisch-katholischen Devotionalienhandel oder an die Pilgerreise der Henro in Japan.³¹⁴ Für andere Aspekte von Religion ist der Begriff „Konsum“ aber missverständlich. Dass ein tibetischer Mönch in der Meditation buddhistische Mantras „konsumiert“, wirft ein falsches Licht auf diese Tätigkeit. Und auch bei materiellen Gegenständen passt „Konsum“ als Terminus nicht immer: Das Messgewand römisch-katholischer Priester wird zwar in einem rituellen Kontext getragen, aber „konsumiert“ erscheint zumindest auf Deutsch ein bisschen missverständlich. Wir benötigen also einen Begriff, der diese Spannbreite an religiösen Ausdrucksformen auf der Ebene der „Konsumierenden“ besser umfasst. Ich werde im Folgenden den Terminus *consumption* durch „Verwendung“ ersetzen. Der Begriff „Verwendung“ bezeichnet die Perspektive des Kul-

314 Siehe zu den Beispielen: Zum Devotionalienhandel als Teil populärer Religion Knoblauch 2009; zu den Henro Mendel 2013.

turzirkels, die nicht auf die Produzierenden soziokultureller Bedeutung, sondern auf die Rezipierenden fokussiert.³¹⁵ Gegenstände, Codes, aber auch Vorstellungen, Regeln und Diskurse werden nicht nur produziert, sondern breit rezipiert. Ich verstehe Verwendung als Unterkategorie dieser Rezeption, wobei „Verwendung“ spezifischer auf materielle Objekte wie Kleidung zugeschnitten ist. Denn die Rezeption materieller Gegenstände geschieht im Kontext einer Verwendung. Diese ist zeitlich durch Traditionslinien und räumlich durch Einbettung in neue Kontexte geprägt. Dabei greifen Adaptionen und Umdeutungen der Bedeutung im Vergleich zur Produktion. Mit dem Begriff der „Verwendung religiöser Codes“ werden genau diese Aspekte betont.

Hinzufügung der sechsten Kategorie Emotion

Im Zuge der teilnehmenden Beobachtung in der Black Metal-Szene³¹⁶ ist mir aufgefallen, wie stark von den Akteuren die dort verwendete Kleidung, als auch die Musik und der Bezug zu Religion mit Emotionen verbunden werden.³¹⁷ Religion und transzendenten Erfahrungen sind etwas, das sie, gemäss Eigenaussagen, fühlen. Musik löst ekstatische Zustände aus, und Kleidungstücke inszenieren Stimmungen des Dazugehörens und erzeugen emotionale Erinnerungen. Gleichzeitig repräsentiert die visuelle und lyrische Seite des Black Metal Gefühle wie Hass, Verachtung, Aggression, Angst, emotionale Zerwürfnis. Emotion scheint in dieser Szene – und allgemeiner für Musik³¹⁸ – ein wichtiger Aspekt der Bedeutungsgenerierung zu sein.

Die Kategorie der Emotion spielt in der Religionsforschung seit ihren Anfängen eine zentrale Rolle,³¹⁹ auch wenn diese emotionale Ebene bisweilen negativ konnotiert wurde, man denke beispielsweise an James George Frazers Evolutionsmodell von mit Emotion verbundener Magie über Religion hin zur rationalen Wissenschaft.³²⁰ Ich will im Folgenden ei-

315 Siehe Kap. 8.

316 Siehe Kap. 5ff.

317 Die Ausführung dazu ist zu finden in Kap. 11.

318 Siehe Kap. 11.1.2.

319 Einen guten Überblick über die Geschichte der Erforschung von Religion und Emotion bietet Corrigan 2008; Corrigan 2017.

320 Frazer 1957. In die gegenteilige Richtung geht Rudolf Otto in seinem Buch *Das Heilige* mit seiner Forderung an die Lesenden, religiöse Gefühle kennen zu müssen. Siehe Otto 2014.

nige ausgewählte klassische Zugänge der Religionsforschung anschneiden, die das Verständnis von Religion und Emotion massgebend geprägt haben, und danach die Frage nach Gefühlen in die der vorliegenden Studie zu Grunde gelegte Definition von Religion integrieren. Eine Umreissung der hier zentralen Begriffe Emotion, Emotionen, Gefühle, Affekte, Stimmungen wird in Kapitel 11 vorgenommen.

Die Erforschung der Interrelation zwischen Religion und Emotion ist ein klassisches Forschungsfeld der Religionspsychologie. Sigmund Freud hat sich ebenso mit emotionalen Interrelationen zu Religion befasst wie Carl Gustav Jung in seiner Tiefenpsychologie.³²¹ Untrennbar mit der expliziten Untersuchung von Emotionen verbunden ist aber vor allem William James, der als Mitbegründer der modernen US-amerikanischen wissenschaftlichen Psychologie gilt.³²² 1884 veröffentlichte er einen Aufsatz mit dem Titel *What is an Emotion?* in der Zeitschrift *Mind*, der sich definitiv dem vielschichtigen Thema der Emotion nähert und einen grossen Einfluss auf nachfolgende Untersuchungen dieses Themenfeldes hatte.³²³ Eine Voraussetzung für James Annäherung an Emotionen war die vom Evolutionsforscher Charles Darwin in dessen Buch *The Expression of Emotions* (1872) erschaffene „possibility of thinking about emotion inside the instinctual body“ und die Schaffung eines „link between physiology and the emerging ‘science’ of psychology“.³²⁴ James zieht, daran anschliessend, eine enge Verbindung zwischen Emotion und dem physisch-materiellen Körper und fokussiert zunächst auf Gefühle, die körperlich ausgedrückt werden und die er „standard emotions“³²⁵ nennt. Dabei betont James auch die Zentralität kollektiver Vorstellungen sowie des Kontextes einer individuellen Person, beispielsweise als Auslöser für Emotionen: „Common sense says, we lose our fortune, are sorry and weep; we meet a bear, are frightened and run; we are insulted by a rival, are angry and strike“.³²⁶ Körper-

321 Dies zeigt sich bei Freud z.B. in der – hier nur platt wiedergegebenen – Behauptung, Religion sei aus einem Ödipuskomplex heraus entstanden, wie er es z.B. in seiner Schrift *Totem und Tabu* von 1913 ausarbeitet: Freud 1913. Zum Verständnis von Freud und Jung bezüglich Religion siehe Lienhart 2017; zu einer allgemeinen ersten Einführung in die Religionspsychologie: Heine 2005.

322 Eine gute Abhandlung zu James Zugang aus einer religionswissenschaftlichen Sicht bietet Carrette 2008, eine allgemeine Einführung ist zu finden bei Hennig 2005.

323 James 1884.

324 Carrette 2008, 420.

325 James 1884, 189.

326 James 1884, 190.

lichkeit, Emotionen, Vorstellungen und Kontexte hängen gemäss James also eng zusammen; die Beeinflussung und Änderung, aber auch Auslösung von Emotionen verlaufen über ein komplexes Zusammenspiel dieser Grössen.³²⁷

Für einen Blick auf Religion ist der Verweis auf die Verbindung zwischen emotionalem Zustand, Körperlichkeit, kollektiven Vorstellungen und kontextueller Einbettung ausgesprochen relevant. Besonders prägend für die Religionsforschung war James 1902 veröffentlichte Publikation *The Varieties of Religious Experience*, die seine bisherigen Untersuchungen auf Religion ausdehnt und einen später breit rezipierten theoretischen Zugang zu Religion bietet.³²⁸ James fokussiert ganz gemäss seinem psychologischen Blickwinkel auch bei seiner Religionstheorie zunächst auf eine individuelle menschliche Ebene. Dabei umreisst er Religion folgendermassen (wobei er die Arbitrarität seiner Definition betont): „Religion, therefore, as I now ask you arbitrarily to take it, shall mean for us *the feelings, acts, and experiences of individual men in their solitude, so far as they apprehend themselves to stand in relation to whatever they may consider the divine*“.³²⁹ Aus diesen Gefühlen, Handlungen und Erfahrungen entstehen dann, gemäss James, sekundär die religiösen Organisationen und Traditionen, die einen Rahmen geben für die Erfahrung schon erlebter und neuer „religiöser Gefühle“.³³⁰ Für James ordnen sich diese religiösen Gefühle ein in die grössere Palette der „nicht-religiösen“ und wie er es nennt „natürlichen“ Emotionen. „Religiöse Emotionen“ beziehen sich lediglich auf ein anderes Objekt als andere Emotionen: „There is religious fear, religious love, religious awe, religious joy, and so forth. But religious love is only man’s natural emotion of love directed to a religious object“.³³¹

James’ Verdienst war es, die Frage nach Emotion als eine der massgeblichen Fragen aus einer metasprachlichen Sichtweise in die Religionsforschung zu integrieren. Dabei ordnete er Religion dem Körper und dem, was wir hier als Kultur umrissen haben, unter. Für den vorliegenden Ansatz ist vor allem bedeutsam, dass, wie James betont, Emotion, Körperlichkeit, Kultur und Religion in einem facettenreichen Wechselspiel zu einander stehen.

327 James 1884, 196ff.

328 Ich stütze mich im Folgenden auf die Auflage von 1960 (1902). Das Werk ist heute aber auch online via <http://www.gutenberg.org> zugänglich.

329 James 1960, 46; Hervorhebung im Original.

330 James 1960, 46f.

331 James 1960, 47.

Doch nicht nur klassische religionspsychologische Zugänge haben sich intensiv mit dem Themenfeld Emotion und Religion auseinandergesetzt, auch in der sogenannten Religionsphänomenologie kommen Gefühle bei verschiedenen Vertretern immer wieder zur Sprache. Besonders prägnant betont Rudolf Otto die emotionale Ebene in seinem Werk. Geprägt von Friedrich Schleiermachers Idee des religiösen Gefühls als transzendenten Erfahrung widmet sich Otto verschiedenen Aspekten von Emotion bezüglich Religion.³³² In seinem Hauptwerk *Das Heilige* von 1917 untersucht Otto nicht einzelne religiöse Emotionen, sondern auf einer systematischen Ebene das Grundgefühl des Menschen gegenüber Transzendenz (die er die er als das "Numinose" bezeichnet). Dieses Grundgefühl, das er „Kreaturgefühl“ nennt, ist „das Gefühl der Kreatur die in ihrem eigenen Nichts versinkt und vergeht gegenüber dem was über aller Kreatur ist“³³³. Dieses Gefühl bezeichnet er als „irrational“ in dem Sinne, dass es „in Begriffen nicht explizibel ist“³³⁴. Otto unterscheidet verschiedene universale (universal im Sinne von kulturübergreifend-systematisch) Momente dieses Irrational-Menschlichen in Bezug auf das Numinose, die sich aber auch gemäss Otto kultur- und zeitspezifisch ausformen und durchaus nicht von allen Menschen geteilt werden müssen.

Ottos Zugang ist für den Blick auf Emotion und Religion bedeutsam, weil er Religion noch konsequenter (und auch einseitiger) als William James auf eine emotionale, nicht mehr mitteilbare Ebene verlagert. Dies geschieht bei ihm so geradlinig, dass er im dritten Kapitel des Buches *Das Heilige* von den Lesenden Folgendes verlangen kann:

Wir fordern auf, sich auf einen Moment starker und möglichst einseitiger religiöser Erregtheit zu besinnen. Wer das nicht kann oder wer solche Momente überhaupt nicht hat, ist gebeten nicht weiter zu lesen. Denn wer sich zwar auf seine Pubertäts-gefühle Verdauungs-stöckungen oder auch Sozial-gefühle besinnen kann, auf eigentlich religiöse Gefühle aber nicht, mit dem ist es schwierig Religionskunde zu betreiben.³³⁵

332 Zu den Gemeinsamkeiten zwischen Schleiermacher und Otto, aber auch Ottos Abgrenzung gegen Schleiermachers Zugang siehe Mariña 2008. Otto selbst bezieht sich in seinem Buch *Das Heilige* selbst explizit auf Schleiermacher und kritisiert ihn, beispielsweise bei der Erläuterung des sogenannten „Kreaturgefühls“ als Abhängigkeit. Siehe Otto 1963, 9f.

333 Otto 1963, 10, Orthographie aus dem Original übernommen.

334 Otto 1963, 13.

335 Otto 1936, 8, Orthographie aus dem Original übernommen.

Dieses Zitat ist bedenkenswert, da es auf verschiedenen Ebenen einsetzt: Erstens löst Otto hier, ganz wie Friedrich Schleiermacher, religiöse Gefühle von anderen (er nennt diese „natürliche“) Emotionen. Religion gemäss Otto zeichnet sich also durch etwas Besonderes auf der emotionalen Ebene aus. Zweitens verlangt Otto von seinen Lesenden eine Vorkenntnis in diesem Bereich. Da er davon ausgeht, dass das Kreaturgefühl irrational ist, kann es auch nicht erklärt werden. Es basiert auf einem Erleben, nicht auf einem Denken. Nicht zuletzt setzt Otto eine emotionale (nicht eine kognitive) Nähe der Forschenden zu ihrem Forschungsgegenstand voraus und fordert diese ein.

Ottos Gefühlstheorie ist für die vorliegende Arbeit wie folgt relevant: Otto gehört als zentraler Vertreter in die Forschungsgeschichte des Zugangs zu Religion und Emotion und hat die nachfolgende Forschung auf diesem Gebiet massgebend geprägt, auch in ihrer Abgrenzung gegen ihn.³³⁶ Otto zeigt prägnant auf, dass Emotionen für das Verständnis von Religion zentral sein können. Ich stütze mich hier zwar auf der Theorieebene nicht auf Otto, denn, was mich interessiert, sind nicht Universalisierungen der emotionalen Momente bezüglich Transzendenzerfahrungen. Ich untersuche Kommunikationsformen von Emotionen, also die in verschiedenen medialen Ausdrucksformen repräsentierten „Resultate“ von Gefühlen, nicht Emotionen an sich. Aber Ottos Zugang ist nützlich für ein Einordnen der emischen Aussagen der Akteurinnen der Fallstudie. Befragte haben teilweise auf einer persönlichen Ebene ähnlich argumentiert, wie Otto es auf einer systematischen Dimension ausgearbeitet hat.³³⁷ Ein Akteur hatte das Werk *Das Heilige* auch gelesen.³³⁸ Und immer wieder stiess ich auf Forderungen, ich müsse die Gefühle selbst erleben, sonst würde ich es nie verstehen.³³⁹ Tatsächlich hatte ich schliesslich während der Feldforschung ebenfalls eine Art unkontrollierbares emotionales Musikerlebnis, das hilfreich war, um zu verstehen, was die Akteurinnen meinen könnten.³⁴⁰

Ganz anders als eine psychologische oder eine religionsphänomenologische Sichtweise nähert sich – als dritter yieldiskutierter Ansatz, der aufschlussreich ist, um über Emotion und Religion nachzudenken – die soge-

336 Siehe zu der Rezeption: Schneider 2008, 105f.

337 Siehe Kap. 11.2.

338 Es handelt sich um den Black Metal-Musiker Kastor.

339 Beispielsweise in informellen Gesprächen mit der Musikerin Vicecountess V-itchfuck.

340 Siehe zu den Aussagen der Akteure: Kap. 11.2.

nannte Affekttheorie dem Themenbereich „Emotion“.³⁴¹ In den 1980ern entstanden als ein Gegenentwurf zum *linguistic turn* wird in den verschiedenen Ansätzen der Affekttheorie auf Körperlichkeit, Sensualität und Materialität/Immaterialität fokussiert.³⁴² Der zentrale Begriff für diesen theoretischen Zugang ist der Affekt, von lateinisch *afficere*, „in eine Stimmung versetzen“. Affekt wird als Überbegriff verwendet; der in der vorliegenden Studie zentrale Begriff Emotion bildet aus affekttheoretischer Sicht eine Unterkategorie des Hauptkonzepts Affekt.

Es gibt allerdings nicht die eine Affekttheorie, sondern unterschiedlichste Zugänge und Strömungen. Eine philosophisch-künstlerische Richtung beruft sich auf die Ansätze des niederländischen Philosophen Baruch de Spinoza (1632–1677) sowie dessen Rezeption durch den französischen Philosophen Gilles Deleuze (1925–1995).³⁴³ Zwei prominente Vertreter dieses Blickwinkels sind die kanadischen Philosophin und Tänzerin Erin Manning, die das sogenannte „SenseLab“, ein interdisziplinäres Laboratorium für „thought in motion“, gegründet hat, sowie ihr Partner, der kanadischen Philosoph Brian Massumi.³⁴⁴ Manning und Massumi gehen davon aus, dass der Affekt als Grundlage des Seins zu definieren ist. Massumi unterscheidet mit Spinoza *affectus* und *affectio*: „*L 'affect* (Spinoza's *affectus*) is an ability to affect and be affected. It is a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body's capacity to act. *L'affection* (Spinoza's *affectio*) is each such state considered as an encounter between the affected body and a second, affecting, body (with body taken in its broadest possible sense to include "mental" or ideal bodies).“³⁴⁵ Affekte sind also gemäss dieser Definition präpersonelle Intensitäten, die eine Fähigkeit des Affizierens und Affiziert-Werdens darstellen. Massumi verbindet Affekte mit Prozessualität, indem er sie als Fähigkeit definiert, die Körper von einer Verfassung zur Anderen führen und Körper individuell und soziokulturell miteinander verbinden kann. Dabei werden Körper nicht nur als menschliche Körper umrissen, sondern jegliche Art von Ma-

341 Einen hervorragenden Überblick über einen affekttheoretischen Zugang zu Religion und die regen Debatten bietet Supp-Montgomerie 2015.

342 Siehe bereits Massumi 1987.

343 Genaueres dazu bei Supp-Montgomerie 2015, 336–338.

344 Das SenseLab verbindet Kunst und Philosophie und erkundet somit Verbindungslien von Wissenschaft mit anderen soziokulturellen Bereichen. Siehe die Homepage des SenseLab: <http://www.senselab.ca/>. Zu Massumis Begriff von Affekt siehe: Massumi 2015.

345 Massumi 1987, xvi.

terie – verstanden wiederum als etwas Prozessuales, das sich durch Affekte in dauernder Veränderung befindet – bildet Körper. Affekte formen und bedingen, etwas platt gesagt, die Grundlage des soziokulturellen Seins. Die Affektion ist die konkrete Ausformung davon in der Interrelation zwischen dem affizierten und dem affizierenden Körper. Die amerikanische Religionsforscherin Jenna Supp-Montgomerie bringt diese Interrelation auf den Punkt, indem sie Affekt wie folgt definiert: „A helpful way to define affect is as the social energy through which subjects, meanings, and cultures are produced, organized, and undone“.³⁴⁶

Affekt und Affektion sind also Konzepte, um „soziale Energie“ zu umreissen. Beide Konzepte sind sprachlich-emisch jedoch nur metaphorisch-symbolisch zu erfassen. Die österreichische Forscherin Manuela Zechner betont dies in einem Online-Artikel von 2013: „Affekt ist, wenn uns etwas erfasst, trifft, bewegt oder beeinträchtigt, das unserer bewussten Wahrnehmung und Sprache entgeht. Ausdrücke wie ‚mich packt’s/erwischt’s/haut’s um‘ erzählen von Affekt als einer schwer definierbaren Intensität, die uns angeht und aufrüttelt. Affekt benennt so die Fähigkeit, sich mit der Welt in Beziehung zu setzen und von ihr verändert zu werden. Sie ist allerdings keine Frage des Willens, sondern unseres unvorhersehbar klebrigen Verbundenseins mit der Welt. Ein Zusammenspiel von unserem Körper, unseren Sinnen, unseren Gedanken, Emotionen und Umwelten.“³⁴⁷

Das Individuelle und das Gemeinschaftliche spielen also aus Sicht der Affekttheorie zusammen und formen gemeinsam die „soziale Energie“, wie Jenna Supp-Montgomerie sie genannt hat. Als prägnantes Beispiel dafür führt die Forscherin die affizierende soziokulturelle Wirkung der Imagination „Terrorismus“ an: „As a *Washington Post* blogger (2014) notes, a U.S. citizen is ‚35,079 times more likely to die from heart disease than from a terrorist attack‘. Yet widespread fear of heart disease holds no cultural weight, the terror of heart disease forms no plot of blockbuster movies [...]. A fear of (relatively unlikely) terrorism gains power, government-sanctioned surveillance becomes part of daily life in America. The accrual of value through circulation points to the ways that affect is shaped by and shapes culture beyond the emotional lives of individuals and their collectives“.³⁴⁸

346 Supp-Montgomerie 2015, 336.

347 Zechner (2013) auf: <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2013/what-a-feeling/zechner.htm>.

348 Supp-Montgomerie 2015, 338.

Wie dieses Beispiel prägnant zeigt, hat die Affekttheorie nicht nur eine theoretisch-philosophische Ausarbeitung erfahren, sondern auch eine in kulturwissenschaftlich-politischer Hinsicht. Erin Manning, um nur ein Beispiel zu nennen, verbindet diese verschiedenen Blickwinkel in ihrer Studie *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty* von 2007, in der sie argumentiert, dass Politik (auch) etwas Körperliches und Sinnliches ist, das mit verschiedensten Bereichen des menschlichen Lebens verbunden ist.³⁴⁹

Ich will im Folgenden keinen affekttheoretischen Blick verfolgen, aber drei Aspekte dieser konzeptuellen Herangehensweise benennen, die für den hier getätigten Zugang zu Emotion bedenkenswert sind:

Für den bis anhin verfolgten Blick ist es erstens aufschlussreich, dass in den genannten affekttheoretischen Ansätzen eine Idee von etwas Irrationalem und Inkommensurablen mit etwas sinnlich Wahrnehmbarem verbunden wird; ebenso findet eine theoretisch durchdachte Vernetzung von Materiellem mit Immateriellem statt. Wenn wir Transzendenz definieren als das gedankliche Überschreiten des sinnlich Wahrnehmbaren und als etwas Unkontrollierbares, das symbolisch-medial in die Kontrolle überführt wird, rücken Affekt und Transzendenz in eine zumindest konzeptuelle Nähe zueinander, auch wenn es zu einfach zu behaupten wäre, die Termini wären austauschbar. In den Worten von Jenna Supp-Montgomerie: „Affect offers the opportunity to consider religious subjects and their collectives as modes of organization that rely on persistent dynamism.“³⁵⁰

Zweitens brechen die genannten affekttheoretischen Zugänge Dualitäten wie die zwischen Verstand und Körper, zwischen dem Körperlichen und dem Sozialen, dem Individuum und der Gemeinschaft, den Tatsachen und den Möglichkeiten sowie zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten auf. „Affect points instead to the lived processes that create the structures around us and, in fact, the ‚us‘ – both in personal and social forms – that inhabits those structures“.³⁵¹ Die Affekttheorie ermöglicht es daher, der Komplexität und soziokulturellen Zentralität empirisch beobachtbarer und erfahrbarer Emotionen Platz einzuräumen.

Damit erlaubt ein affekttheoretischer Zugang – und dies ist der dritte aufschlussreiche Punkt für den hier getätigten Blick auf Emotion – das theoretische Zulassen von empirischen Widersprüchlichkeiten. Emotionen können zum Beispiel gleichzeitig irrational und rational, gleichzeitig sozial reguliert und individuell gefühlt werden. Sie können für Akteure

349 Manning 2007.

350 Supp-Montgomerie 2015, 336.

351 Supp-Montgomerie 2015, 340.

zeitgleich bereichernd und einschränkend sein, etc. Religiöse Codes auf T-Shirts sind gleichzeitig materiell als Farbe auf einem Textil und immateriell in ihrer Symbolhaftigkeit; sie sind insofern zur selben Zeit konkret und abstrakt. Dies ist mit Blick auf Emotionen, die mit Textilien im Black Metal gekoppelt werden, bedenkenswert. Dieser kurze Blick auf ausgewählte Positionen der bisherigen Religionsforschung zeigt: Emotion – und nun benutze ich wieder diesen Terminus als Überbegriff – ist eine Kategorie, die sich bezüglich Religion aus unterschiedlichen Sichtweisen aufdrängt. Aber was bedeutet es, Emotion im Kontext der dieser Studie zu Grunde gelegten Religionsdefinition nach Fritz Stolz zu thematisieren? Funktioniert ein solcher Fokus überhaupt bei einer Definition, die weder aus der Psychologie noch der Religionsphänomenologie stammt und auch nicht den universalen Anspruch einer Affektheorie hegt?

Starke Emotionen als Teile des Unkontrollierbaren

Wie gesehen definiert Fritz Stolz Religion als angesiedelt zwischen den kontrollierbaren und unkontrollierbaren Bereichen des menschlichen Lebens. Religion transformiert das Unkontrollierbare in die Kontrolle und belässt es gleichzeitig unkontrollierbar. In diesem Prozess sind auch Emotionen wichtig – und zwar auf verschiedenen Ebenen.

Erstens können Emotionen unkontrollierbar sein. Stolz bestimmt in seiner Religionsdefinition das Unkontrollierbare inhaltlich anhand von Beispielen so: „[S]eien es nun Mächte der Natur, einer entgegengesetzten politischen Ordnung, des unkontrollierbaren kontingenten geschichtlichen Ablaufs oder auch innerpsychischer Erfahrung“.³⁵² Zu den innerpsychischen Erfahrungen kann man Emotionen zählen. Starke Emotionen gehören also in den Bereich des Unkontrollierbaren, der den Alltag aus den Fugen hebt. Hier können wir in Anlehnung an William James argumentieren, dass Emotionen zum Menschsein gehören, sie sind aber nicht immer kontrollierbar. Religionen ermöglichen es, diese grundlegenden starken Emotionen zu deuten und in die Kontrolle zu überführen. Religiöse Traditionen regulieren beispielsweise sexuelle Lust, indem z.B. im christlichen Kontext religiös untermauerte Heiratsregeln aufgestellt oder Jungfräulichkeit und Keuschheit als religiöse Werte propagiert werden. Religionen schaffen teilweise zeitlich begrenzte Räume für das Ausleben solcher starker Emotionen. Ein Beispiel hierfür wäre die Fastnacht, bzw. der Karneval

352 Stolz 2001, 33.

der römisch-katholischen religiösen Tradition, die in ihrer Unterreguliertheit auch emotionale Experimente ermöglichen.

Zweitens kann der Umgang mit dem Unkontrollierbaren Emotionen auslösen: Das Unkontrollierbare ist rational oft nicht fassbar. Der Umgang mit solchen Bereichen des menschlichen Lebens kann Emotionen auslösen, beispielsweise Angst, man denke an den Tod als Paradebeispiel eines für den Menschen unkontrollierbaren Bereiches. Religion kann nun durch das Kontrollieren solch unkontrollierbarer Aspekte des Lebens auch die damit verbundenen Emotionen in die Kontrolle überführen und transformieren. Anstelle von Angst vor dem Sterben kann beispielsweise Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod treten.

Besonders relevant für die vorliegende Studie ist die Verbindung zwischen Emotion, Religion und materiellen Objekten (und hier möchte ich an die Affekttheorie zurückerinnern). Gefühle werden nämlich nicht nur durch Gesten gezeigt und verbal oder literarisch kommuniziert, sondern sie werden auch mit materiellen Gegenständen verbunden und über sie vermittelt. Materielle Gegenstände können auf Emotionen verweisen oder Gefühle auslösen. Sie können mit emotionalen Erinnerungen verbunden werden oder im Kontext einer Handlung, man denke an ein religiöses Ritual, emotional aufgeladen werden. Dabei spielt auch Kleidung eine massgebliche Rolle.

Ein Paradebeispiel für diese emotionale Vermittlung via vestimentär-materieller Kommunikation bietet das Hochzeitskleid. Es zeigt zunächst einen soziokulturellen und oft noch immer religiösen zeitlich beschränkten Sonderstatus, nämlich den der Braut, an. Das Hochzeitskleid wird zu einem symbolischen Code für diesen Status, der hochgradig emotional aufgeladen wird. Durch die enge Verflechtung von Kleid und Braut, wobei normative Kategorien wie „schön“ und „glücklich“ – nur eine schöne Braut ist eine glückliche Braut – miteinander verbunden werden, wird das textile Objekt zu einem Symbol für die mit der Hochzeit soziokulturell verbundenen Emotionen. Es geht hierbei nicht mehr um individuelle Emotionen, sondern um eine auf der soziokulturellen Ebene stattfindende Verbindung von Kleidung und Emotion. Ein plakatives Beispiel für die soziokulturell emotionale Aufladung dieses bräutlichen Sonderstatus via Kleid bietet das US-amerikanische Reality-TV-Format „Say Yes to the Dress“, das in 22-minütigen Folgen seit 2007 ausgestrahlt wird.³⁵³ Dabei sucht sich eine Braut ihr „ideales“ Brautkleid, wobei emotionale Ausdrü-

353 Viele der Folgen sind auf Youtube einsehbar. Zum Beispiel „Say Yes to the Dress Canada Season 1, Episode 8“: <https://www.youtube.com/watch?v=libgn7k>

4 Im Zirkel der Bedeutungsgenerierung

cke – Tränen, Freude, Jubeln, Umarmen, Ausser-sich-sein, aber auch Neid der Verwandtschaft oder Wut, weil ein Kleid nicht „perfekt“ sitzt – den Höhepunkt der Sendung bilden und eng mit normativen Vorstellungen verbunden werden (Abb. 15). Kleidungsstücke können also sowohl individuell, als auch symbolisch und kollektiv mit Emotionen verbunden werden.



Abb. 15: Eine Braut freut sich über ein Hochzeitskleid, das sie anprobiert. Aus „Say Yes to the Dress“, Kanada. Videostill (7:57): <https://www.youtube.com/watch?v=xJkclTLevq8> (21.4.2018).

Der adaptierte Zirkel

Die emotionale Ebene spielt also bezüglich Religion eine zentrale Rolle und ist auch für die vorliegende Fallstudie des Black Metal von grosser Relevanz. Emotionen sind im *circuit of culture* von Stuart Hall und seinen Mitarbeitenden, den ich hier als Instrumentarium für die Religionswissenschaft aufarbeite, durchaus mitgedacht, werden aber nicht explizit darin abgebildet. Sie spielen in der Studie über den Sony Walkman vor allem

B49M (20.12.2017), wo geweint, gelacht, geklatscht, gejubelt, umarmt, der „Wow-Faktor“ des Kleides gesucht wird und bisweilen die Worte fehlen. Eine deutschsprachige Entsprechung findet sich in der seit 2016 auf dem deutschen TV-Sender VOX ausgestrahlten Dokusoap „Zwischen Tüll und Tränen“ (Produktion: 99pro GmbH).

auf den Ebenen der *identity* und *consumption* eine Rolle, während sie beispielsweise auf der Dimension der *production* marginalisiert werden. Da Emotionen also für eine Untersuchung von Religion und Kleidung zentral sind, sie aber nicht auf jeder Prozessebene dieselbe Bedeutung einnehmen, schlage ich vor, Emotion als sechste Prozesskategorie in den für die Religionswissenschaft adaptierten Zirkel zu integrieren. Wie ich Emotion definiere, werde ich in Kap. 11 genauer ausführen. Bevor wir aber dazu kommen, will ich den adaptierten Zirkel mit den neu sechs Prozesskategorien graphisch darstellen und im Folgenden die weiteren Änderungen im Vergleich mit dem *circuit of culture* von Hall und seinen Mitarbeitenden reflektieren.

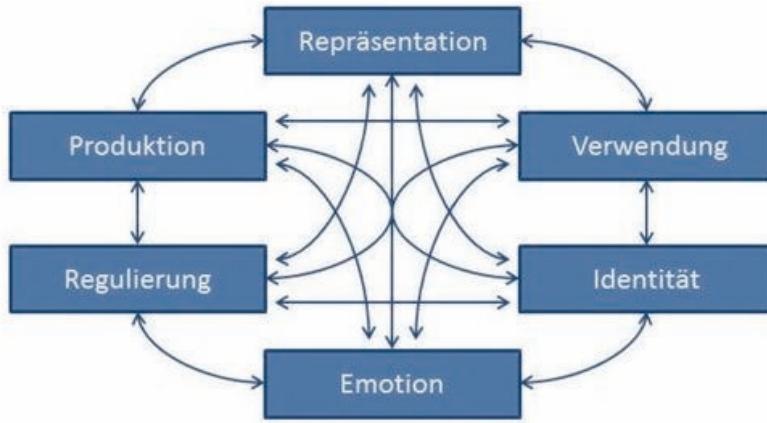


Abb. 16: Der adaptierte circuit of culture. Graphische Umsetzung: Yves Müller.

Die Anordnung der Prozesskategorien

Vom originalen Modell von Stuart Hall und seinen Mitarbeitenden existieren verschiedene Varianten, bei denen die Prozesskategorien je nach Perspektive der jeweiligen Untersuchung, unterschiedlich angeordnet sind.³⁵⁴ Der Kreis ist also im Original variabel. Diese Variabilität ist eine Stärke dieses Modells und ein grosser Vorteil für einen Blick auf die Komplexität so-

354 Siehe DuGay 1997; DuGay et al. 1997.

ziokultureller wie religiöser Prozesse, der eine Anpassungsfähigkeit des Ansatzes für durchaus sehr unterschiedliche Studien ermöglicht.

Für die vorliegende Studie sind die Prozesskategorien wie in der Grafik in Abb. 16 angeordnet. *Repräsentation* steht an oberster Stelle, da diese Kategorie die Grundlage des hier getätigten Blickes bildet. Einem *material religion*-Zugang verpflichtet, beginnt die Analyse in der vorliegenden Studie beim materiellen Produkt und seiner Repräsentation. *Produktion* und *Verwendung* bilden im Sinne eines Kodierens und Dekodierens die beiden Seiten des klassischen Kommunikationsprozesses: Materielle Gegenstände werden produziert und verwendet. Sie stehen deshalb im neuen Kulturreis einander gegenüber. Zur Produktion gehört die Kategorie der *Distribution*, die ich hier nicht als separaten Punkt anführe, weil sie mit Blick auf religiöse Traditionen nicht immer eine Rolle spielt.

Ebenfalls einander gegenüber stehen die beiden Kategorien *Regulierung* und *Identität* als die beiden Struktur schaffenden Prozesse des Zirkels. Dabei ist Regulierung in der Nähe der Produktion angeordnet, da Regulierungen oft mit Produktionsprozessen vernetzt sind. Identität dagegen steht nahe bei Verwendung, weil hier teilweise eine enge Verbindung dieser beiden Ebenen zu beobachten ist.

Neu ist in den vorgeschlagenen Zirkel zusätzlich die Prozesskategorie der *Emotion* integriert. Sie stellt das nicht-visuelle Gegenbild zur Repräsentation dar, indem sie soziokulturelle Vorstellungen auf eine individuelle Art interpretiert. Wie ich die einzelnen Prozessebenen genau verstehe, werde ich zu Beginn der Kapitel 6-11 erläutern. Davor will ich ein Wort über die Doppelpfeile verlieren und die Reihenfolge des Vorgehens im konkreten Analysevorgang reflektieren.

Die dynamischen Doppelpfeile

Ebenso wichtig wie die einzelnen Prozesskategorien sind die zwischen ihnen angeordneten Doppelpfeile. Sie erst machen aus dem Modell einen zirkulären Ansatz und bilden das komplexe Netzwerk soziokultureller Bedeutungsgenerierung ab. Im originalen Modell von Stuart Hall und seinen Mitarbeitenden sind die äusseren Pfeile des Zirkels im Vergleich zu den inneren betont dargestellt, um auf die Kreisförmigkeit zu fokussieren (Abb. 14). Für die vorliegende Argumentation ist es aber zentral, dass alle Pfeile gleich wichtig sind. Deshalb sind sie im neu entworfenen Modell alle identisch gestaltet. Die Komplexität der Verbindungen zwischen den einzelnen Prozesskategorien wird durch die netzwerkartige Darstellung der Doppel-

pfeile symbolisiert. Ihre zumeist gebogene Form – denn es wäre auch möglich gewesen, sie als gerade Linien zu einem Stern zu ordnen – soll die Dynamik dieser Vernetzung repräsentieren.

Die Doppelpfeile stellen also die dynamischen Verbindungen zwischen den einzelnen Kategorien soziokultureller Bedeutungsgenerierung dar. Diese Vernetzung kann in jede Richtung erfolgen. Die jeweilige Betonung spezifischer Interrelationen muss je nach Fallstudie anders gesetzt werden, was das Modell flexibel genug für unterschiedliche Blickwinkel macht.

Reihenfolge der Kategorien im konkreten Analysevorgehen

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werden die Teilprozesse des neuen *circuit of culture* nicht nur als programmatischer Ansatz, sondern auch als analytische Systematisierung der Vernetzung von Religion und Kleidung in der Populärkultur verwendet. Dies bedeutet konkret, dass der Mittelteil der vorliegenden Studie nach den Prozesskategorien des Zirkels strukturiert ist. Außerdem dienten die Teilprozesse des *circuit of culture* auch als Hauptkategorien bei der Systematisierung und Auswertung der Felddaten: Ich habe den erweiterten Zirkel für die Systematisierung der Textilanalysen, der aus der teilnehmenden Beobachtung generierten Feldnotizen und für die Auswertung der Interviews und der informellen Gespräche herangezogen. Dieses Hauptraster wurde, falls nötig, anhand von aus dem Datenmaterial generierten Unterkategorien verfeinert.³⁵⁵

Die Reihenfolge, in der die Kategorien für eine Analyse soziokultureller Bedeutungsprozesse angeordnet werden, variiert je nach Fragestellung. Für die vorliegende Studie wird, wie erwähnt, bei der Kategorie Repräsentation begonnen, da die Untersuchung vom materiellen Gegenstand, in diesem Fall dem Kleidungsstück, ausgeht. Nach der Repräsentation wird der Blick auf die Produktion gerichtet, da in diesem Prozess die Bedeutungsgenerierung angestoßen wird. Dennoch haben die Produzierenden nicht die alleinige Deutungshoheit über das produzierte. Auf der Ebene der Verwendung werden materielle Objekte zum Teil innovativ und subversiv mit neuen Deutungen versehen. Der nächste Schritt erfolgt also mit der Untersuchung der Ebene der Verwendungskontexte. Wie oben bereits argumen-

355 Z.B. habe ich beim Teilprozess *identity* als Unterkategorien zwischen Zugehörigkeit und Abgrenzung unterschieden. Diese Unterkategorien kommen im Zuge der Behandlung der einzelnen Teilprozesse und der Analyse des Fallbeispiels in Kap. 6 bis 11 zur Sprache.

tiert, ist eine Verwendung im Fall von Kleidung oft eng mit Identitätsprozessen verbunden. Es macht also Sinn, als nächstes Identität zu untersuchen. Identifikationsmechanismen sind durch Normen und Werte geregelt und strukturiert, weshalb nach Identität die Kategorie Regulierung in den Blick genommen wird. Die enge Verflechtung von Identität und Regulierung zeigt sich beispielsweise in der Bestimmung von Gender in der Black Metal-Szene: Genderrollen sind identifikationsstiftende Prozesse, die durch vestimentäre Regeln generiert und vermittelt werden. Die Untersuchung wird durch eine Analyse der emotionalen Ebene, die eng mit den fünf anderen Prozessebenen verbunden ist, geschlossen. Schliesslich wird die Perspektive auf die Verbindungen zwischen den einzelnen Kategorien gerichtet. Erst in dieser Vernetzung wird der Charakter sowohl eines kulturwissenschaftlichen Zugangs als auch soziokultureller Bedeutungsgenerierung deutlich.

Das für eine *material religion*-Studie adaptierte Modell des Kulturkreises weist also einige Neuerungen auf. Bevor ich nun die einzelnen Prozesskategorien genauer umrisse, will ich über Implikationen der Übernahme dieses adaptierten Zirkels für die Religionswissenschaft nachdenken.

4.3.5 Implikationen der Übernahme des Kulturzirkels für die Religionswissenschaft

Ich habe oben die Vorteile des *circuit of culture* für einen Zugang zu Religion betont. Wie jedes programmatische Modell sind mit der Übernahme des *circuit of culture* gewisse Implikationen verbunden, die ich hier spezifisch für die Religionswissenschaft reflektieren will.

Der Kulturzirkel als Mittel zur Gewinnung grösstmöglicher methodischer Distanz

Die sechs oben genannten Kategorien ergeben sich nicht aus dem Quellenmaterial selbst, es sind also keine emischen Zuordnungen, sondern sie werden von aussen – als programmatisches Modell –, aus einer etisch-metasprachlichen Perspektive auf die Forschungsfrage angelegt. Aus emischer Sicht mögen sie möglicherweise als „aufgestülpt“ erscheinen. Ich habe dies bewusst in Kauf genommen, denn erstens steht in der vorliegenden Forschung, die einem *material religion*-Zugang verpflichtet ist, das vestimentäre Material als polysemes Medium, und erst daran anknüpfend und

es deutend die Aussagen der Menschen, im Zentrum. Andererseits ermöglicht der Kulturzirkel die Reflexion einer, wie Fritz Stolz es fordert, „größtmöglichen methodischen Distanz“ zur Forschungsfrage und zum Untersuchungsmaterial.³⁵⁶ Die Frage nach Nähe und Distanz ist eine, die die Religionswissenschaft besonders beschäftigt, da bereits ihr Hauptbegriff „Religion“ ein traditionell gewachsener, vergleichender Kollektivsingular ist,³⁵⁷ der eine distanzierte Position der Forscherin verlangt. Gleichzeitig ist eine Forschung, die „wahrhafte“ Objektivität und das Ausschalten des beteiligten Ichs fordert, undenkbar.³⁵⁸ Forschen setzt immer auch eine Nähe zum und Involviertheit in den Forschungsgegenstand voraus, wie zum Beispiel Rita M. Gross 1996 argumentiert:

Most scholars of religious studies talk more about the importance of neutrality and objectivity than they do about empathy, and indeed certain commonsense meanings of neutrality and objectivity are appropriate for the academic study of religions. [...] However, although students and teachers should exhibit neutrality concerning interreligious competition and rivalry, a complete valuefree position is impossible. [...] on closer inspection, ‚objectivity‘ often turns out to be nothing more than advocacy of the current conventions and not a neutral position at all.³⁵⁹

Besonders im hier gewählten, nicht immer ganz einfach zugänglichen Forschungsfeld des Schweizer Black Metal und bei einem ethnographischen Zugang erweist sich die Reflexion von Distanz und Nähe als ein zentraler Aspekt der Forschung.³⁶⁰ Welche Normen prägen die Forschung und die Forschende? Aus welchem Blickwinkel forscht der Forscher? Wie kann Nähe zum Forschungsfeld gefunden werden? Wie kann im Zuge gerade von teilnehmender Beobachtung Nachvollziehbarkeit und Distanz hergestellt werden?

356 Stolz 2001, 39.

357 Siehe zur Entwicklung und den wichtigsten Definitionen dieses Begriffs: Schließer 2010.

358 Greschat fordert in seinem Buch *Was ist Religionswissenschaft* von 1988 wahrhafte Objektivität: „Der unbeteiligte Zuschauer schaltet [...] das beteiligte Ich ab. [...] Solange wir bewusst sind, bleiben wir unbeteiligt: weder Begehrten noch Furcht können sich in uns ausbreiten. Dann haben wir uns selbst vergessen und sind frei, wahrhaft objektiv zu sehen, was sich uns zeigt“ (138).

359 Gross 1996, 12.

360 Zur Herausforderung der Mischung zwischen Nähe und Distanz in den Metal Studies siehe Huguenin 2014.

Während die jeweils gewählte Methode normalerweise Nähe mit dem Forschungsfeld herstellt, ermöglicht es der Kulturzirkel Distanz zu gewinnen. Der *circuit of culture* ist also auf einer hermeneutischen Ebene ein Mittel, um Distanz und Nachvollziehbarkeit herzustellen, weshalb er für die Religionswissenschaft als Modell einen Gewinn darstellt. Er ermöglicht eine reflektierte Positionierung des Wissenschaftlers zum Forschungsgegenstand „Religion“ und eine Deutlichmachung sowohl des Vorgehens als auch der gewählten Methoden, die je nach Prozesskategorie anders ausfallen kann.

Die Kategorien dieses Zirkels und das Zugeständnis ihrer facettenreichen Interrelationen (dargestellt durch die Doppelpfeile) ermöglichen ausserdem eine Fokussierung auf die für die Untersuchung relevanten Fragen, ohne sich durch die Komplexität des Feldes entmutigen zu lassen oder dessen Komplexität zu banalisieren. Der *circuit of culture* bietet also ein Modell, um eine grösstmögliche methodische Distanz zu gewinnen, ohne aber die Widersprüche, die sich auf der methodischen Ebene ergeben, negieren zu müssen.

Linearität des Kreises

Während die hermeneutische Reflexion von Nähe und Distanz eine Chance des Kulturzirkels für die Religionswissenschaft bietet, zeigt sich in der Kreisförmigkeit des Zirkels eine Herausforderung. Der neue *circuit of culture* besteht aus sechs Teilprozessen, die, wie erwähnt, je nach Fragestellung unterschiedlich angeordnet werden können. Mit dieser Flexibilität des Modells soll die enge Verbindung der sechs Kategorien zueinander versinnbildlicht werden. Als Modell hat dies den grossen Vorteil, den komplexen Interaktionen der soziokulturellen Bedeutungsgenerierung gerecht werden zu können. Verwendet man den *circuit of culture* allerdings konkreter auch als analytische Systematisierung der im Feld generierten Beobachtungen, wie ich es in der vorliegenden Studie tue, muss diese Kreisförmigkeit zwar nicht bei der Auswertung der Daten, aber bei ihrer Darstellung in textlicher Form in eine Linearität überführt werden. Der Komplexität des Modells kann also die Darstellung ihrer Anwendung nie ganz gerecht werden. Dies ist nicht nur eine Frage der Präsentation einer wissenschaftlichen Untersuchung, sondern prägt rückwirkend auch die konzeptuelle Reflexion, denn ein Beginnen bei einem Teilprozess formt die Untersuchung massgebend. Da auch ein wissenschaftlicher Text einen narrativen Verlauf kennt, suggeriert die erste abgehandelte Kategorie eine besondere Wichtig-

keit. Die Wahl der Reihenfolge impliziert eine Logik dieser Abfolge, die durch die Leseführung hergestellt, aber dem Netz soziokultureller Bedeutungsgenerierung nie ganz gerecht wird. Der unvermeidliche Anfang bei einer der Prozesskategorien verwandelt die programmatisch wichtige Kreisstruktur in eine künstliche lineare Abfolge, was unweigerlich eine Vereinfachung bedeutet und eine Hierarchie der Teilprozesse hervorruft, die so nicht gewollt ist, aber nicht umgangen werden kann. Dies ist der grösste Nachteil der Adaption dieses an sich offenen, Komplexität betonen- den Modells.

Weiter ist zu erwähnen, dass dieselben Fragen zum Teil in unterschiedlichen Teilprozessen gestellt werden könnten, dass sich aber, je nach Blickwinkel, eine andere Fokussierung dieser Fragen ergibt. Entscheidet man sich dafür, eine Frage nur unter einer Prozesskategorie zu stellen, ist deshalb neben der Vereinfachung auch eine Selektion der möglichen Fragen nicht zu umgehen. Die grundsätzliche Offenheit, die der Zirkel auf einer theoretischen Ebene bietet, wird bei einer Verwendung des Zirkels für eine analytische Systematisierung verringert. Es erscheint mir deshalb wichtig darzulegen wie ich die einzelnen Prozesskategorien des *circuit of culture* verstehe und wo ich aus forschungspragmatischen Gründen die Grenzen zwischen den einzelnen Teilprozessen ziehe.³⁶¹

Der Fokus auf Kollektivität

Die Grenzen des *circuit of culture* für eine religionswissenschaftliche Studie liegen im Fokus dieses Zirkels auf soziokulturelle Prozesse. Der *circuit of culture* ist geeignet für die Untersuchung von materiellen und medialen Prozessen, die eine Verbindung zu kollektiven Vorstellungen aufweisen, produziert und irgendwie auch verwendet werden. Ungeeignet ist dieser Analysezirkel dagegen für einen Fokus auf das Individuum und seine persönliche Einstellung zu Religion: Beispielsweise könnte man persönlichen „Glauben“, aber auch individuelle Handlungen mit diesem Zirkel nicht genügend erfassen, bzw. nur immer in ihrem Zusammenspiel mit kollektiven Vorstellungen und medialen Vermittlungen. Die vorliegende Studie setzt deshalb Kleidung als materieller Prozess, der eingeordnet wird in soziokulturelle, kollektive Erwartungen und Vorstellungen, als Grundlage des Arguments. Die Zitate der Akteurinnen im ethnographischen Teil der Arbeit dienen dazu, das kollektive Bedeutungsgewebe vestimentärer Pro-

361 Siehe die Einleitungen zu den Kap. 6–11.

zesse zu erfassen. Es geht im Folgenden nicht um die individuelle Meinung einzelner Akteure, sondern um die Interrelation dieser individuellen Vorstellungen über Kleidung und Religion im Kontext einer kollektiven populärkulturellen Szene. Ich habe deshalb Zitate ausgewählt, die das Typische zeigen und nicht die Besonderheit. Insofern werden Randphänomene dieser Szene wie politische Strömungen, stark avantgardistische Bewegungen oder Ähnliches für den Blick marginalisiert. Es geht um die kollektive Bedeutung vestimentär-religiöser materieller Prozesse für das Fallbeispiel und nicht um individuelle Akteure und ihre Religion, denn für die Untersuchung von Letzterem wäre der *circuit of culture* ein nur bedingt hilfreiches Modell.

Der Kulturzirkel als Raster für die Pluralisierung von Religion

Burkard Gladigow beklagte 2004 zu Recht, dass „für die ‚gleichzeitige‘ oder sukzessive Nutzung verschiedener Sinnsysteme bisher keine hinreichend plausiblen Beschreibungsmuster entwickelt worden sind“³⁶². Die wissenschaftlich-analytische Überzeugung, ein Mensch dürfe gleichzeitig nur eine Religion haben und ein religiöses System müsse kohärent sein, ist, so Gladigow, geprägt von emischen, v.a. monotheistisch ausgerichteten Perspektiven. Sie beinhaltet unter anderem die Gefahr, dass „eine Pluralisierung religiöser Konzepte in Europa [...] unter ‚Säkularisierung‘ verhandelt“³⁶³ wird. Zu dieser „Singularisierung“ von Religion kommt die Idee einer „Homogenisierung“, die ebenfalls emischen Erwartungen folgt: Eine religiöse Tradition wird oft als homogen beschrieben, ihre Widersprüche und ihre innere Pluralität, die das Normale sind, werden als Besonderheiten wahrgenommen. Ebenso gibt es noch immer zumindest implizit die Idee, ein Mensch oder ein System sei entweder religiös oder eben nicht-religiös.³⁶⁴ Der *circuit of culture* propagiert einen mehrdimensionalen Blick auf soziokulturelle Prozesse. Ich betrachte ihn deshalb als eine adäquate

362 Gladigow 2004, 26.

363 Gladigow 2004, 27.

364 Gladigow 2004, 27; Gladigow hat zwar Recht, dass diese Ansicht noch immer die Norm ist, dennoch gibt es in der Religionsforschung immer wieder Studien, die der Gleichzeitigkeit verschiedener Sinnsysteme gerecht werden können. Ich will nur zwei Beispiele aus unterschiedlichen Zeiten anführen: Ein erstes ist der *Sheelaism* in der Studie *Habits of the Heart* von Robert Bellah und seinen Kollegen (Bellah et al. 1985). Sheelaism ist ein künstlicher Ausdruck, der die individualisierte Religion von Sheela Larson (ein Pseudonym), einer Teilnehmerin an

Möglichkeit, Singularisierung und Homogenisierung aufzubrechen und die Untersuchung für den empirischen Pluralismus religiöser Traditionen und Anschauungen zu öffnen. Die grosse Chance des Kulturzirkels für einen religionswissenschaftlichen Blick besteht in der Ermöglichung, Religion in ihrer Komplexität und ihrem Facettenreichtum zu erfassen und dabei Widersprüche, die für religiöse Traditionen den Normalfall bilden, nicht aufgrund einer programmatischen Idee von Homogenisierung zu negieren, sondern im Gegenteil, sie sichtbar zu machen und ihnen einen adäquaten Platz zu gewähren.

Für einen diachronen Blick, den ich hier nicht verfolge, kann der *circuit of culture* Transformationen freilegen und vor allem zeigen, wo dieser Wandel stattgefunden hat. Ich will, weil ich dies im Folgenden nicht weiter vertiefe, es aber ein zentraler Punkt für die Argumentation der Nützlichkeit des Zirkels ist, ein Beispiel dafür anführen. Trauerkleidung war im 19. Jahrhundert in Mode (siehe Kap. 3.1.3 und 3.2.4). Sie repräsentierte einen bürgerlichen Luxus, der nicht in Konflikt mit religiösen Normen stand.³⁶⁵ Trauerkleidung inszenierte Emotionen materiell und kommunizierte sie nach aussen. Der materiell dargestellte Trauerstatus war also zunächst ein soziokultureller, emotionaler Status. Auf der Produktionsebene waren für Trauerkleidung aber vor allem wirtschaftliche Interessen von Bedeutung. Religion kam hier ins Spiel als überkonfessionell festgemachte, christliche Normen, die materiell umgesetzt wurden, v.a. Bescheidenheit (mattes, schwarzes Material) sowie Askese und Keuschheit (Bedeckung des Körpers durch entsprechend gestaltete Kleidung, Produktion von Vollverschleierung und Handschuhen). Auf der Dimension der Produktion waren marktliche Prozesse der Hauptantrieb. Auf der Ebene der Verwendung dagegen spielten marktliche Prozesse weniger eine Rolle, auf dieser Ebene ging es um soziale Anerkennung, die aber über eine bestimmte Auslegung christlicher Normen funktionierte: Die bürgerliche Frau als Hauptträgerin dieser Trauermode wurde zu einer Matrize, um für das Kollektiv, meist die Grossfamilie, auf eine religiös adäquate Art – indem sie für eine bestimmte

Bellahs Befragung, bezeichnet. Sheela Larsons Religion ist ein individualisiertes Gemisch aus religiösen Gefühlen und einer gesamtgesellschaftlichen Forderung nach Liebe, die über allem steht.

Die zweite Studie, die hier zu nennen ist, ist der Buch *Religion und Spiritualität in der Ich-Gesellschaft* von Jörg Stolz et al. (Stolz et al. 2014). Stolz und seine Mitarbeiter erarbeiten ein Modell, das die Konkurrenz, aber auch Überlappung von religiösen und säkularen Phänomenen aufzeigt und vier Typen des (Un-)Glaubens herauskristallisiert.

365 Dazu Taylor, Lou 1983; Hoefer 2010.

Zeit ein „nonnenhaftes“³⁶⁶ Leben führte, wie Natascha Hoefer es ausdrückt – religiöses und soziales Prestige zu gewinnen. Auf der Ebene der Regulierung ist Religion also der Hauptmotor hinter Trauerkleidung: Trauerkleidung basiert auf materiellen Prozessen, die den Umgang mit dem Unkontrollierbaren, eben der Trauer und dem Tod, auf eine normierte Art formen und so Orientierung generieren im Umgang mit diesem Unkontrollierbaren. Auf der Ebene der Identität war diese Trauerkleidung vor allem verbunden mit Zugehörigkeitsprozessen zum Bürgertum in Abgrenzung zur Arbeiterinnenschaft, die sich diese luxuriöse und gleichzeitig bescheidene (wir sehen den Widerspruch) Kleidung nicht leisten konnte. Auf dieser Ebene spielte Religion eine geringere Rolle, im Gegenteil: Religion war sogar explizit kein identifikatorisches Merkmal von Trauerkleidung, denn Trauerkleidung war überkonfessionell und zum Teil sogar überreligiös, sie wurde beispielsweise auch von Anhängerinnen der damaligen spiritistischen Bewegungen getragen.³⁶⁷ Mit Fokus auf Repräsentation kam schliesslich Religion in Form von Codes zur Geltung. Die ganze Inszenierung von Trauer repräsentierte die oben genannten popularisierten christlichen Normen: Das matte Material stand für Bescheidenheit und Askese, Ganzkörperbedeckungen und Schleier waren die bereits bei Paulus in 1. Kor 11,2–16 geforderte Verhüllung des Hauptes im Gebet vor Gott, Kreuze als Schmuck zeigten die Verbindung zum Opfertod Christi, betende Hände als Broschen die Nichtigkeit des Menschen, der sich dem Willen des „Allmächtigen“ unterwirft.

Mit Hilfe des *circuit of culture* kann aufgezeigt werden, dass Trauerkleidung v.a. auf der Ebene der Repräsentation und Regulierung eng mit dem religiösen Imaginären, also dem Pool an gemeinsamen Vorstellungen über Religion, verbunden ist, während auf der Ebene der Produktion marktliche Interessen dominieren, auf der Ebene der Identität soziale Zugehörigkeit zentral ist, auf der Ebene der Emotion die materielle Inszenierung von Gefühlen stattfindet und auf der Ebene der Verwendung kollektive Interessen im Vordergrund stehen. Diese Art der Trauerkleidung wurde nach dem zweiten Weltkrieg populärkulturell unbedeutend. Ein diachroner Blick zeigt, dass Teile davon in der Wave Gothic-Kultur aufgenommen

366 Hoefer 2010, 96.

367 Ein schönes Beispiel hierfür ist Mary Lincoln Todd, die Gemahlin von Präsident Lincoln, die sich stark für Spiritualismus interessierte und u.A. bei William Mumler, dem Erfinder der Geisterphotographie, ein Photo von sich in Trauerkleidung mit dem Geist ihres verstorbenen Mannes machen liess. Siehe Kaplan 2008.

wurden, wobei die Repräsentation blieb, sich aber Produktion, Regulierung, Verwendung und Identität wandelten. Trauerkleidung im Wave Gothic steht für die Lebenseinstellung einer zeitgenössischen Subkultur, wobei ihr kein faktischer Todesfall mehr zu Grunde liegt, sich also die religiöse Funktion des Umgangs mit dem Unkontrollierbaren und die Emotion der Trauer auf eine symbolische Ebene verschoben hat. Die Bedeutung von Religion unterliegt einem Wandel, der nicht auf allen Ebenen des *circuit of culture* gleich ausgeprägt zu finden ist. Auf der Dimension der Produktion beispielsweise bilden marktliche Prozesse noch immer die Grundlage, an die Stelle der Trauerwarenhäuser des 19. Jahrhunderts sind jedoch internationale Marken und Firmen wie Gothicana oder Alchemy England getreten, die die vestimentäre Ausstattung (zum Teil) für diese Subkultur zur Verfügung stellen.

Dieses Beispiel zeigt den Wandel der Bedeutung von Religion, wobei diese Transformation aber nicht auf jeder Prozessebene den gleichen Weg nimmt. Der Kulturzirkel ermöglicht es nach dem Wandel und der Bedeutung von Religion zu fragen. Er bietet ein Modell, das die Verbindung mit anderen Bereichen von soziokultureller Bedeutungsgenerierung auch auf einer diachronen Ebene denkbar und untersuchbar macht.

Der *circuit of culture* bietet also ein Modell, das sich sowohl synchron als auch diachron dafür eignet, sich dem Prozessualen von Religion zu nähern. Dies ist ein grosser Vorteil dieses Modells, v.a. in einer ausdifferenzierten Gesellschaft, in der die Grenzen zwischen unterschiedlichen soziokulturellen Systemen wie Religion, Wirtschaft, Politik oder Kunst nicht immer klar gezogen werden können und sich vielfache Überlappungen, fluide Wechselspiele und Transformationen finden lassen.

Der Zirkel als mehrschichtiges Modell

Allerdings verlangen die sechs Prozesskategorien nach einer zwar nicht gerade holistischen, aber doch mehrschichtigen Untersuchung. Dies ist einerseits eine Chance für die Religionswissenschaft. Im Zuge der Kritik an der sogenannten Religionsphänomenologie, die grosse überblickartige Entwürfe und substantialistische Definitionen von Religion vorzog, kam die Frage auf, ob holistische Studien zu Religion sinnvoll und überhaupt

möglich seien.³⁶⁸ Eine Reaktion war der Fokus auf tiefgehende *small scale studies*. Gleichzeitig brach in der Religionswissenschaft auch die Forderung nach grösseren Blicken nicht ab. Besonders prominent formuliert dies Linda Woodhead, indem sie einen mehrdimensionalen, aber harmonischen Blick auf Religion fordert, der verschiedene Aspekte religiöser Bedeutungsgenerierung erfassen kann.³⁶⁹ Woodhead unterscheidet in ihrem Beitrag fünf Konzepte von Religion, nämlich Religion als Kultur, als Identität, als Relationsgewebe, als Handlung und als Machtmechanismen und erklärt am Ende im Sinne eines harmonischen Blicks: „All five concepts are needed for a full and rounded study of religion. [...] Any research project is holistic in the sense that it combines conceptual, theoretical, methodological and epistemological elements, and explicit or implicit normative commitments, with each element affecting every other. Successful research design manages to blend the elements in a harmonious way.“³⁷⁰

Der *circuit of culture* kann diese Mehrschichtigkeit zumindest für materielle und visuelle Medien leisten, indem er von der Repräsentation über die Produktion, Rezeption, Regulierung und Identitätsbildungsprozesse verschiedene Dimensionen dieser Bedeutungsgenerierung erfassen kann.

Andererseits birgt ein solches Vorgehen die Herausforderung in sich, diesem mehrdimensionalen Blick gerecht werden zu können. Dies ist vor allem in einer Forschungskooperation oder einem Forschungsteam wie dem von Stuart Hall an der Open University möglich. Für einen einzelnen Forscher ist ein solcher mehrdimensionaler Blick zu ehrgeizig, ausser es handelt sich bei der Fallstudie um einen klar abgrenzbaren soziokulturellen Bereich, der von einer Person überblickt werden kann. Ich verfolge in der vorliegenden Arbeit diese Strategie: Die hier gewählte Fallstudie ist mit Bedacht und Absicht auf eine überaus überschaubare Deutschschweizer Szene und darin einen sehr kleinen Aspekt der Bedeutungsgenerierung, eben Kleidung, beschränkt, an die die verschiedenen, im *circuit of culture* vorgeschlagenen Prozesskategorien herangetragen werden können. Wie ich mich diesem Feld zur konkreten Datensammlung genähert habe, wer-

368 Siehe dazu: Michaels/ Pezzoli-Olgiati/ Stoltz 2001; spezifisch zum Problem des überkulturellen Vergleichs: Patton/ Rey 2000; zur Frage nach der Bedeutung des Vergleichs als methodischer Zugang der Religionswissenschaft gibt es zahlreiche Debatten in unserem Fach. Ich will hier nur eine Auswahl davon nennen: Sharpe 1975; Smith 1982 (mit der Forderung, den Vergleich abzuschaffen); Smith 2000 (mit einer Neuüberdenkung seiner eigenen Forderung); Urban 2000; Freidenreich 2004.

369 Woodhead 2011.

370 Woodhead 2011, 138.

4.3 Religion kulturell: Der Kulturzirkel als religionswissenschaftliches Modell

de ich im nächsten Kapitel erörtern. Diese Fallstudie dient in der vorliegenden Arbeit dazu, den *circuit of culture* und diesen facettenreichen Blick auf Rezeption religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur an einer *small scale* Studie zu erproben.

Wie ich die sechs vorgeschlagenen Prozesskategorien für den konkreten Blick auf Kleidung und Religion umriss, werde ich jeweils im ersten Unterkapitel der Kap. 6–11 erläutern. Jedes dieser Kapitel ist also ähnlich aufgebaut: Es beginnt mit einer definitorischen Annäherung an die jeweilige Prozesskategorie. Danach illustriert ein Blick auf die Fallstudie des Black Metal die theoretischen Argumente. Am Ende jedes Kapitel erfolgt ein kurzes generalisierendes Fazit.

5 Das Fallbeispiel Black Metal: Rahmung

Ich für meinen Teil gebrauche religiöse Thematiken ganz klar auf inspirative Weise für mein künstlerisches Schaffen.³⁷¹

Um religiös-vestimentären Wechselprozessen im Folgenden in einem konkreten Setting nachzuspüren, habe ich eine populärkulturelle Musikszene, nämlich den Deutschschweizer Black Metal, ausgewählt. Diese Musikszene bietet sich für die gewählten Fragen vor allem aus drei Gründen besonders an. Erstens handelt es sich um eine überschaubare Szene mit gemäss meinen Schätzungen rund 400-600 aktiven Akteuren. Aufgrund dieser Kleinräumigkeit der Szene ist es forschungspragmatisch möglich, einen Überblick über die wichtigsten Kleidungspraktiken und die Szene selbst zu erhalten und gleichzeitig in die Tiefe zu forschen. Zweitens ist diese Szene religionswissenschaftlich noch kaum erforscht, weshalb ich mir durch den hier verfolgten Blick einige neue Einblicke in diese spezifische Populärkultur erhoffe.³⁷² Drittens finden religiöse Codes in der vestimentären Inszenierung der Akteurinnen häufige und selbstverständliche Verwendung. Dabei werden religiöse Codes, zumindest von den von mir Befragten, als aus religiösen Traditionen stammend erkannt, aber diese Codes werden nicht immer (aber durchaus manchmal) für die Formung eines religiösen Glaubensstatements verwendet. Black Metal bietet somit meines Erachtens ein besonders illustratives Beispiel für die komplexen Prozesse und die Bandbreite an Vorstellungen, die eine Integration von religiösen Codes in der vestimentären Populärkultur charakterisieren.

Diese Schweizer Black Metal-Szene dient im vorliegenden Buch als exemplarisches Feld, um die konzeptuellen Gedanken zu reflektieren und die geforderte Systematisierung der Untersuchung anhand meiner adap-

371 Schriftliches Interview mit Shiu, 19.1.2014,

372 Ich selbst habe einige Aufsätze aus einer religionswissenschaftlichen Perspektive publiziert, v.a. Höpflinger 2010c; 2011; 2014c; 2015b; 2016; explizit zu Religion und Black Metal auch Mørk 2011; Trummer 2011; Hecker 2012 (mit einem aufschlussreichen Fokus auf Heavy Metal in einem muslimischen Kontext). Für eine allgemeine Einleitung in den deutschsprachigen Black Metal siehe Langenbach 2007; Chaker 2007 und v.a. 2014 (und die dort genannte weiterführende Literatur); zu Black Metal und Kleidung Höpflinger 2014c; Richard 2015. Einen kurzen Forschungsüberblick über Heavy Metal-Studies geben Florian Heesch und ich in Heesch/ Höpflinger 2014, 14–21 sowie Hecker 2014.

tierten Version des *circuit of culture* zu exemplifizieren. Die an dieser Studie gemachten Beobachtungen können jedoch durchaus auf andere populäre Bereiche, in denen religiöse Codes rezipiert werden, übertragen werden.

5.1 Ethnographischer Zugang: Gewinnung der Daten

Bevor wir uns dem genannten Fallbeispiel nähern, will ich die hier erfolgte Gewinnung von Daten umreissen. Um der oben dargelegten kultursenschaflichen Herangehensweise gerecht zu werden, ist ein methodenkombinatorischer Zugang unerlässlich. Wie diese Methodenkombination konkret aussieht, hängt weniger vom Blickwinkel auf die Verwendung religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur ab, als vom gewählten Feld.³⁷³ Für die vorliegende Untersuchung der vestimentär-religiösen Interaktionen im Black Metal wurden im Sinne einer Datentriangulation³⁷⁴ textanalytische, historische (im Sinne der Rekonstruktion der Szenegeschichte anhand von Szenemagazinen, emischer Literatur, Tonträgern) und sozialempirische Daten (durch teilnehmende Beobachtung, informelle Gespräche, qualitative Interviews) gewonnen. Die Brücke zwischen den unterschiedlichen medialen Vermittlungen religiös-vestimentärer Interdependenzen sowie der verschiedenen Datenarten wird durch die Aufbereitung des Materials anhand des neuen Kulturzirkels geleistet. Dabei kommen in der folgenden illustrativen Darlegung der Verwendung religiöser Codes im vestimentären Black Metal vor allem die textanalytischen und sozialempirischen Daten zum Tragen, während die historische Szeneforschung während der Forschung dazu diente, mich im Feld orientieren zu können.

Auffallend war bei der Arbeit im Feld, dass sich je nach Teilprozess des adaptierten *circuit of culture* unterschiedliche Arten der Datengewinnung als besonders hilfreich erwiesen. So trat die Textilanalyse beispielsweise auf der Ebene der Verwendung im Gegensatz zur teilnehmenden Beobachtung in den Hintergrund, während sich beim Blick auf Produktionsumstände vor allem ein qualitatives Experteninterview mit einem Labelbesitzer als besonders aufschlussreich erwies. Ich werde in den folgenden Kapi-

373 Ich habe beispielsweise in einem Aufsatz von 2013 Prozesse der Rezeption religiöser Codes mit historischen Methoden am Beispiel des Berliner Eisengusschmucks des frühen 19. Jahrhunderts untersucht. Siehe Höpflinger 2013.

374 Siehe Denzin 1978; Flick 2008.

teln jeweils kurz ansprechen, welche methodischen Schritte sich als hilfreich erwiesen.

Die im Folgenden präsentierten Daten stammen aus einer Feldstudie, die ich 2006–2008 sowie 2010–2018 in der Deutschschweizer Black Metal-Szene unternommen habe.³⁷⁵ Der gewählte Zugang setzt anhand eines textilanalytischen Blicks bei den materiellen Artefakten an. Das Textile bildet also – sich einem *material religion*-Zugang verpflichtend – die Grundlage der Untersuchung, da mit Blick auf Kleidung das textile Kleidungsstück als Resultat und gleichzeitig Inbegriff der soziokulturellen Interaktionen auf den sechs Teilprozessebenen des neuen Kulturzirkels verstanden werden kann. Umso mehr überrascht es, dass die Untersuchung konkreter Textiliens in kulturwissenschaftlich ausgerichteten Analysen von Bekleidung vielfach zu wenig in den Blick genommen wird. Die Textilwissenschaftlerin Lou Taylor beklagt zu Recht, dass ein Grossteil der kulturwissenschaftlich ausgerichteten Untersuchungen zu Kleidung deren materiell-textile Seite vernachlässigt: Vielfach würden bei einem solchen Zugang die komplexen soziokulturellen Prozesse rund um Kleidung untersucht, so ihr Vorwurf, bloss die Kleidungsstücke selbst nicht.³⁷⁶ Um diese Nachlässigkeit zu vermeiden, wird in der folgenden Fallstudie ein besonderes Augenmerk auf Kleidungsstücke als materielle Objekte geworfen. Für diesen textilanalytischen Blick wurden exemplarisch textile Stücke ausgesucht und auf Materialität, Konstruktionsweise, Schäden und Dekorationselemente hin untersucht.³⁷⁷ Ich habe dafür Schweizer T-Shirts ausgewählt, die ich besonders aufschlussreich für die Frage nach Religion halte. Diese befinden sich als materielle Stücke in meinem Besitz, so dass ich auch die Machart untersuchen konnte. Ich habe sie meist an szeneinternen Events, v.a. an Konzerten, gekauft oder sie wurden mir von Akteuren geschenkt. Als Herausfor-

375 Angestossen wurde mein Forschungsinteresse für Heavy Metal durch Hubert Knoblauch. Im Rahmen eines von ihm angebotenen ethnographischen Methodenseminar schrieb ich bereits 2004 eine Seminararbeit über die Heavy Metal-Szene. 2006 erinnerte ich mich bei einem Projekt über Jugend und Religion an diese kleine Studie und begann eine zweite Forschung in der Szene (siehe Höpflinger 2010). 2011 nahm ich diese Feldforschung für die vorliegende Untersuchung erneut auf und begann mich auch mit anderen Heavy Metal-Forschen zu vernetzen, was in zwei von Florian Heesch und mir organisierten internationalen Tagungen zu diesem Themenbereich (2012 und 2015 in Zürich), einem von uns 2014 herausgegebenen Sammelband (siehe Heesch/ Höpflinger 2014) sowie mehreren von mir verfassten Aufsätzen zu diesem Thema mündete.

376 Taylor, Lou 2002, 83; eine schöne Ausnahme bildet die Studie von Gohl-Völker 2002.

377 Zur Methode: Taylor, Lou 2002, 3–23; 50–59; Crowfoot 1992.

derung des textilanalytischen Vorgehens erwies sich dabei die wissenschaftliche Aufbereitung der Analyse. Viele meiner am materiellen Objekt gemachten Beobachtungen wirkten in textliche Sprache übertragen langatmig und detailverliebt. Auch wenn Kleidung eine materielle Grundlage besitzt, die wichtig ist, um sie zu analysieren, bedeutet das nicht, dass man nun in einen Materialismus im Sinne, dass alles in Materie gründet und aus ihr heraus zu verstehen ist, oder sogar in einen physischen Realismus verfallen sollte. Es wäre zu einfach, das Materielle als etwas Festes, Beständiges oder Unveränderliches zu umreissen. Das Materielle ist prozessual und interagiert mit soziokultureller Generierung von Bedeutung. Es steht, gerade im Hinblick auf Kleidung, in untrennbarer Interdependenz zu kollektiven Erwartungen und Vorstellungen und ebenso zu einem Körper, der Kleidungsstücke produziert, trägt, rezipiert und wahrnimmt. Dabei sind Körper in ein räumliches Setting integriert, das von einer spezifischen Lichtführung, einer bestimmten Gestaltung und jeweils kontextabhängigen soziokulturellen Erwartungen bestimmt wird. Fotografien nehmen deshalb, wie bereits in der Einleitung kurz angesprochen, einen wichtigen Stellenwert in der folgenden Darstellung der Black Metal-Kleidungsstücke ein.

Die in die Untersuchung integrierten Fotografien sind als zentraler Teil der methodischen Herangehensweise und nicht als Illustrationen zu verstehen. Sie dienen dazu, die textilanalytischen Beobachtungen nicht nur zu beschreiben, sondern auch zu zeigen, und die körperlich-räumliche Dimension von Kleidung hervorzuheben. Ich habe die zu analysierenden Kleidungsstücke dazu unter anderem von Models in einem gestellten Setting tragen lassen (im Folgenden in den Bildlegenden markiert als „gestellte Fotografie“).³⁷⁸ Dies geschah deshalb, weil Kleidungsstücke als materielle Objekte an einem Körper eine ganz andere Dimension, auch semantischer Art, gewinnen, als in einem nicht-angezogenen Zustand. Erst durch das Tragen erkennt man, wo die rezipierten religiösen Codes platziert sind und wie sie wirken (werden sie z.B. von Haaren verdeckt, durch die Rundungen eines Busens hervorgehoben, etc.). Als zweite Art der Visualisierung dieses Materiellen und seiner Kontexte sind in die folgende Analyse Fotografien integriert, die Fotografen oder ich an Black Metal-Events ge-

³⁷⁸ Diese Fotografien hat Yves Müller für mich gemacht, wofür ich mich herzlich bedanke. Bei diesen Shootings einen Fotografen dabei zu haben, hatte nicht nur den Vorteil, die Qualität der Bilder zu steigern, sondern gab mir auch die Möglichkeit, die Fotografien besser nach meinen Anweisungen inszenieren zu können und mich mit den Models auszutauschen.

macht haben. Ich habe dabei zum Teil explizit bei anwesenden Fotografen (die v.a. für das dunkle Setting eines Konzertes eine weit bessere Ausrüstung hatten als ich) um das Abfotografieren einer bestimmten Situation gebeten (im Folgenden in der Bildlegende markiert als „erbetene Fotografie“). Zum Teil sind die Bilder aus einer emischen Sicht entstanden, wobei ich im Nachhinein um eine Verwendung in der vorliegenden Arbeit gebeten habe (in der Bildlegende markiert als „emische Fotografie“). Die Fotografien verbinden den textilanalytischen mit dem sozialempirischen Zugang, da sie die Textilien im Verwendungskontext zeigen.

Die sozialempirische Herangehensweise ist die zweite hier verfolgte grundlegende methodische Annäherung an die vestimentäre Seite des Black Metal. Sie dient dazu, durch Akteure mit ihrer Kleidung verbundene Bedeutungen zu erfassen und die Kontexte des soziokulturellen Handelns mit Textilien herauszukristallisieren. Die Gewinnung der sozialempirischen Daten erfolgte in erster Linie durch an die fokussierte Ethnographie³⁷⁹ angelehnte, auf Kleidung und Religion konzentrierte teilnehmende Beobachtung. Ich legte dabei Wert auf die Teilnahme und nicht nur die Beobachtung, weshalb ich auch in einer Band gespielt habe (wie ich im Folgenden noch etwas genauer darlegen werde).³⁸⁰ Diese teilnehmende Beobachtung wurde ergänzt durch informelle Gespräche, strukturierte qualitative Interviews per E-Mail, semistrukturierte qualitative Leitfadeninterviews sowie den semistrukturierten oder offenen Austausch über Social Media, v.a. Facebook.³⁸¹

Ich habe einen ethnographischen Zugang nach Hubert Knoblauch gewählt, wobei die auf Kleidung fokussierte teilnehmende Beobachtung im Zentrum stand. Im Rahmen dieser teilnehmenden Beobachtung war ich an unterschiedlichen Events wie Konzerten, Parties und Grilltreffen anwesend. Ich habe versucht, durch die teilnehmende Beobachtung soweit ins Feld einzutauchen, um nicht mehr als Fremdkörper wahrgenommen wurde – ohne jedoch verdeckte Forschung zu betreiben. Besonders wichtig für das Eintauchen in die Szene und den Zugang zu den Akteuren erwies sich das Wahrnehmen der Gelegenheit bei einer Black Metal-Band für einige Konzerte als Sessionmusikerin elektronischen Bass zu spielen. Dieses öffentliche Spielen in einer Band ermöglichte mir neue Kontakte zu Akteurinnen. Aus emischer Sicht wird vielfach die Idee vertreten, Personen, die in Bands spielen, würden den Black Metal ernster nehmen, was wiederum

379 Zum Begriff: Knoblauch 2001.

380 Siehe O'Reilly 2009, 150ff; Knoblauch 2003, 72ff.

381 Siehe Witzel 1985; Knoblauch 2003, 110ff.

die Gespräche mit den betreffenden Personen erleichterte und mir den Zugang zu privaten Events ermöglichte. Akteure waren zu mir umso offener und gesprächiger, je mehr sie das Gefühl hatten, dass ich zu der Szene gehörte und mich im Black Metal auskannte. Ich habe deshalb ein Konzert im Jahr 2013, drei Konzerte im Jahr 2014 und eines im Jahr 2015 mitgespielt. Vestimentär habe ich mich dabei den Vorgaben der Band angepasst: Die ersten drei Konzerte trat ich in schwarzen Hosen, schweren Schuhen, einem Black Metal-Shirt und einer Militärjacke auf. Ich trug *Corpsepaint* (eine spezifische Art der Bühnenschminke). Beim Konzert im Jahr 2014 verzichtete die ganze Band aus Zeitgründen auf dieses Make-up; ich trat dort in engen Leggins, hohen Stiefeln, einem Lederkorsett und einem Black Metal-Girlie-Shirt auf (einem spezifischen Shirt für Frauen). Ich erhielt für letzteres Outfit von den Akteurinnen (männlichen wie weiblichen) viele Komplimente, was die szeneinternen Erwartungen Frauen und ihrer Kleidung gegenüber widerspiegelt.

Auch beim Besuch von Konzerten und Events habe ich mich kleidungsmässig an die Akteurinnen gehalten. Dabei habe ich explizit mit verschiedenen Kleidungsstilen experimentiert. Besonders in der ersten Zeit der Feldforschung habe ich absichtlich einen männlichen Kleidungsstil adaptiert, da ich nicht als potentielle Sexualpartnerin wahrgenommen werden wollte. Ich bin meistens in schwarzen Militärhosen, einem eher lockeren Black Metal-T-Shirt, schweren Schuhen und einer Jacke im Militärstil mit Aufnähern von Bands an Konzerte und Treffen gegangen. Ab 2012, vor allem aber 2014 bis 2017, als ich mich im Feld sicherer fühlte, habe ich mich für diese Forschung zum Teil auch stärker dem Ideal weiblicher emischer Inszenierung angenähert, wobei ich meistens Leggins oder enge Jeans, Girlie-Shirts und Stiefel trug. Die Art meiner Kleidung hatte insofern einen Einfluss auf die Begegnung mit Akteuren, als dass mir, wenn ich szenegemäß Kleidung trug, mehr Vertrauen zugesprochen wurde, mir der kommunikative Zugang erleichtert wurde, und ich mich im Feld auch wohler (und nicht als störendes Element) gefühlt habe. Ich möchte jedoch betonen, dass ich während meiner ganzen Forschungszeit, egal, wie ich angezogen war, stets respektvoll behandelt wurde.

Als Ergänzung zur Textilanalyse und dem teilnehmend-beobachtenden Zugang wurden qualitative Interviews mit Akteuren geführt. Dabei habe ich zunächst im Jahr 2007 drei zweigeteilte qualitative strukturierte, auf Kleidung fokussierte Interviews via E-Mail geführt: Der erste Teil widmete sich grundlegenden Fragen zu Kleidung und Black Metal, die die Akteure nach Belieben schriftlich beantworten konnten. An diese Antworten anschliessend habe ich einen zweiten Teil an Fragen ausgearbeitet, die wiede-

rum schriftlich zu beantworten waren. Bei allen drei Akteuren wurden nach Abschluss des Interviews per E-Mail oder persönlich Details nachgefragt. Dieses zunächst schriftliche Vorgehen habe ich gewählt, da sich die Akteure diese Art der Interviews aus emischen Magazinen gewohnt sind und mir so der Zugang zu ihnen erleichtert wurde. 2011 wurde außerdem ein weiblicher Fan sowie 2014 ein Musiker³⁸² in je einem weiteren schriftlichen Interview befragt. In einer zweiten Phase der Untersuchung ab 2010 habe ich zusätzlich semistrukturierte qualitative Face-to-face-Leitfadeninterviews mit verschiedenen Akteurinnen geführt. Von diesen habe ich für die vorliegende Untersuchung sechs Befragungen ausgewählt und eingehender analysiert, darunter zwei Gruppeninterviews mit Musikern und ihren jeweiligen Freundinnen sowie ein im Rahmen einer Veranstaltung durchgeführtes Interview mit einer Musikerin (siehe die Liste der Akteure in Kap. 5.2). Diese Interviews waren hilfreich, um eine Präsentation – oder vielleicht sogar Inszenierung – der emischen Perspektive gegenüber mir als Wissenschaftlerin herauskristallisieren.

Die in den Interviews gemachten Aussagen werden im Folgenden nicht als „Wahrheit“ betrachtet, sondern als eine bestimmte Sichtweise, die von mir angestoßen und durch meine Fragen massgebend geprägt wurden. Um diese Verflechtung zwischen meinen Fragen, den Erwartungen und den Reaktionen der Akteure aufzuarbeiten, war es mir wichtig, die Interviews sorgfältig zu reflektieren.³⁸³ Als besonders wertvoll erwiesen sich zwei Interviews, bei denen auch die nicht-Metal-hörenden Freundinnen der Musiker anwesend waren. In diesem Setting unterhielten sich die Akteure rege mit ihrem Gegenüber über Black Metal, dessen Bedeutung und die Wichtigkeit von Kleidung. Ich streute nur dann Fragen oder Bemerkungen ein, wenn mich etwas besonders interessierte. Besonders aufschlussreich war, dass dabei die Inszenierung, die sich sonst bei Interviews beobachten liess, wegfiel, und ich auch alltägliche Dinge erfuhr, wie zum Beispiel, wie die für die Akteure wertvollen T-Shirts tatsächlich gewaschen wurden.

Als Korrektiv und gleichzeitige Vertiefung der Selbstanzenierung der Akteure wurden ab dem Jahr 2010 informelle Gespräche immer wichtiger,

382 Diese Befragung wurde auf Wunsch des Akteurs hin in schriftlicher Form geführt; ich hatte ihn um ein mündliches Interview gebeten. Er fand die schriftliche Form passender, da sie ihm ermöglichte, über die Fragen zuerst nachzudenken. Ihm war außerdem besonders wichtig (was er mehrmals betonte), dass ich seine Antworten vor der Veröffentlichung orthographisch korrigieren müsse.

383 An dieser Stelle vielen Dank an Jacqueline Grigo, Tommi Mendel und Natalie Fritz.

da sie eine andere Art der Repräsentation der Akteure zeigten. Vor allem die informellen Gespräche, die die Akteurinnen an Konzerten untereinander (wobei ich in der Gruppe dabeistand) führten, haben sich als wichtig für eine Einordnung der vestimentären Bedeutungskonstruktionen auf der emischen Ebene erwiesen. Aber auch viele informelle Gespräche, die ich bilateral mit Akteuren führte (und die von mir angestossen wurden), zeigen eine andere und vielfach ungewöhnlichere Art der Inszenierung der Befragten als bei offiziellen Interviews und bilden in der folgenden Fallstudie zentrale Quellen. Bei den informellen Gesprächen, vor allem an den Konzerten, ergab sich allerdings ein forschungsethisches Problem, nämlich das der Offenlegung meines Forschungsinteresses. Ich wollte keine verdeckte Forschung führen. Wenn ich bei einem Konzert in einem Kreis von Akteuren stand und ihren Gesprächen zuhörte, wussten jedoch nicht immer alle, dass ich über Black Metal forsche.³⁸⁴ Ich habe mich sehr bemüht, den Anwesenden dies während des Gesprächs oder im Nachhinein zu erklären, jedoch gelang dies nicht in allen Fällen gleich gut. Auch, wenn ich im Folgenden nur Aussagen von Akteuren zitiere, die meine Forschungsabsicht kannten, prägten die informellen Gespräche bei Konzerten meine Ansichten über die Black Metal-Szene massgebend.

Während zu Beginn der Feldforschung außerdem der Austausch per E-Mail wichtig war, wurden im Laufe der Forschung die Kommunikation via Social Media immer zentraler. Vor allem der private Chat auf Facebook erwies sich als besonders wertvolles Gesprächsinstrument. Dieser Chat stellte sich als Kommunikationsform heraus, die die Akteurinnen auch untereinander benutzten (während qualitative Interviews eine von aussen aufdoktrinierte Kommunikationsform sind) und die dennoch spontan genug war, um sofort auf meine Fragen zu reagieren. Sie ermöglichten mir außerdem das niederschwellige, direkte Nachfragen bei den Akteurinnen.

Die Interviews wurden inhaltsfokussiert transkribiert³⁸⁵, sämtliche erhobenen Felddaten (die Feldnotizen, die schriftlichen Aufzeichnungen der informellen Gespräche, die Facebook-Chat-Aufzeichnungen, die E-Mails sowie die Interviews) wurden einer qualitativen Kodierung und Analyse³⁸⁶ unterzogen, wobei die dem *circuit of culture* entnommenen Kategorien als Analyseleitlinien dienten, die dann anhand aus dem Datenmaterial kondensierter Kategorien verdichtet und weiter unterteilt wurden. Um die erhobenen dialogischen Daten gleichwertig kodieren zu können, also die

384 Zur Problematik von verdeckter Forschung siehe Knoblauch 2003, 76f.

385 Knoblauch 2003, 144f.

386 Siehe Mayring 1997.

schriftlichen ebenso wie die mündlichen Interviews und informelle Gespräche vergleichbar kodieren zu können, wurde bei den mündlichen Interviews auf eine Angabe der Zeitabschnitte verzichtet und bei allen Interviews die Zählung der Sinneinheiten stattdessen anhand von Abschnitten vorgenommen, wobei meine Frage mit „F“, die Antwort mit „A“ gekennzeichnet wurde. Innerhalb dieser Abschnitte wurde für die Analyse, falls nötig, eine Zählung nach Satzeinheiten gesetzt. „F1“ bezeichnet also die erste Frage in einem Gespräch, worauf „A1“ als erste Antwort erscheint.³⁸⁷ Die nachfolgende Frage wird als „F2“ bezeichnet. Bei Gruppengesprächen werden die Antworten in „1A1“, bzw. „2A2“, „1A3“ angegeben, wobei 1A die eine Person, 2A die zweite Person bezeichnet, während die nachfolgenden Zahlen fortlaufend nach Abschnitten gesetzt werden. Falls nötig (v.a. bei grossen Antworten, die nicht vollständig zitiert werden), werden hinter dieser Bezeichnung die jeweilige Satzeinheit angegeben (also A1, 1–3). Facebook-Nachrichten werden als „FB-Nachricht“ abgekürzt und mit Datum versehen zitiert, informelle Gespräche mit dem Datum der jeweiligen Feldnotizen angegeben.

Die Sprache bei informellen Gesprächen und bei Interviews war in der Regel Schweizerdeutsch, bei schriftlichen Interaktionen und übers Internet (v.a. Facebook und E-Mail) Hochdeutsch oder Schweizerdeutsch. Die Zitate werden im Folgenden in der Regel in einer von mir ins Schriftdeutsch übersetzen Fassung präsentiert, ausser wenn die Akteure ausdrücklich wünschten, dass sie in der originalen Mundartfassung wiedergegeben werden. In einem solchen Fall findet sich eine deutsche Transkription in den Fussnoten.³⁸⁸ Dabei wurden sie von mir syntaktisch und im Falle von schriftlichen Interaktionen auch orthographisch bereinigt.³⁸⁹ Dies geschah aus forschungsethischen Gründen: Einerseits dient eine syntaktische Bereinigung dem Garantieren von Anonymität, da dialekt-idiomatische Besonderheiten reduziert werden, andererseits wirkt ins Schriftliche übertragende gesprochene Sprache durch Wortwiederholungen und spezifische gesprochene Satzkonstruktionen oft etwas „idiotisch“ (was auch auf meine Fragen zutrifft). Es war mir sehr wichtig, die Akteure, die mir ihre Zeit geopfert und mir einen (zum Teil sehr grossen und persönlichen) Einblick in ihr Leben und Denken gewährt haben, nicht durch dialektale Zitate und

387 Rückfragen meinerseits bezeichne ich als F1b, die Antworten darauf als A1b.

388 Zum Beispiel Fussnoten 687; 688.

389 Eine Ausnahme bilden hierbei Facebook-Nachrichten und Foreneinträge, die von den Akteuren öffentlich gepostet wurden. Diese habe ich orthographisch belassen, wie sie im Original waren.

Schreibfehler als „dumm“ darzustellen. Der Nachteil einer solchen syntaktischen Bereinigung und Übersetzung ist, dass individuell-sprachliche und dialekt-idiomatische Besonderheiten verschwinden und deshalb die Aussage, bzw. die Transkription dem, was die Befragten sagten, nie ganz gerecht wird. Dieses Problem stellt sich aber bereits auf der Ebene, wenn gesprochene Sprache verschriftlicht (also in ein anderes Medium übertragen) und damit in ihrer semantischen Bedeutung (Lautklang, etc.) reduziert wird. Ich möchte diese Problematik deshalb hier nicht negieren, aber zumindest transparent machen. Außerdem möchte ich betonen, dass die Übertragung ins Schriftdeutsche und die syntaktische Bereinigung (besonders bei spezifischen Worten und Satzkonstruktionen) von mir sorgfältig reflektiert wurde und sich Letzteres auf das aus forschungsethischer Sicht notwendige Minimum beschränkt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Mischung aus Textilanalyse, intensiver teilnehmender Beobachtung, qualitativen Interviews, informellen Gesprächen an Konzerten und Treffen sowie Interaktionen über das Internet, vor allem über Social Media, sich als besonders angemessen erwies, um einem breiten kulturwissenschaftlichen Blick auf die Interaktion zwischen Kleidung und Religion gerecht zu werden.³⁹⁰

In der folgenden Illustration der Aufnahme religiöser Codes durch die vestimentäre Seite des Black Metal will ich einen (diachronen) Blick von 2006 bis 2018 wagen und meine Erfahrungen sowie Aussagen von Akteuren aus verschiedenen Jahren mischen. Die Meinungen der einzelnen Personen, von denen ich ältere Zitate anführe, haben sich unterdessen vielleicht geändert. Meiner Ansicht nach verdeutlichen jedoch viele der Zitate, die ich ausgewählt habe, Prozesse im Black Metal, die auch heute noch

390 Die Entscheidung zu diesem multidimensionalen Vorgehen hatte durchaus auch forschungspragmatische Gründe. Das Feld des Schweizer Black Metal stellte sich als methodisch nicht völlig kontrollierbares Forschungsfeld heraus (es war z.B. nicht immer sicher, dass Interviewpartner auch wirklich erschienen oder tatsächlich gesprächsbereit waren). Bei der Untersuchung der Black Metal-Szene war deshalb gezwungenermaßen methodische Experimentierfreudigkeit meinerseits gefordert, was eine situationsbezogene Flexibilität voraussetzte und eine starke nachträgliche Reflexion des Vorgehens mit sich zog. Die damit verbundene Herausforderung war, dass forschungsethische Fragen von mir immer wieder neu aufgeworfen werden mussten (vor allem die Frage nach offener oder verdeckter Forschung, die im konkreten Feld oft nicht mehr klar getrennt werden konnte). Die Methode entwickelte sich somit im Lauf der Feldforschung weiter, sie wurde an dieses spezifische Forschungsfeld angepasst, immer wieder überdacht und im Laufe der Forschung stärker an szeneinterne emische Arten der Kommunikation, wie Gespräche via Social Media, adaptiert.

greifen. Denn das Forschungsfeld Black Metal erweist sich meines Erachtens sowohl bezüglich Kleidung als auch hinsichtlich Weltanschauung als recht stabil und konservierend. Es geht mir, wenn ich in der folgenden Untersuchung zeitgebundene Aussagen einer bestimmten Person verwende, nicht um die biographisch geprägten Aussagen eines spezifischen Individuums,³⁹¹ sondern vor allem um Tendenzen und Strömungen, die ich damit aufzeigen und illustrieren will und die sich (eben als Tendenzen) für den Schweizer Black Metal, wie ich ihn während meiner Untersuchungszeit beobachtet habe, verallgemeinern lassen.

Ich möchte zum Schluss betonen, dass ich aufgrund der Kleinräumigkeit der Szene besonderen Wert auf eine Anonymisierung der Akteurinnen und der betreffenden Events (v.a. bei Privatfesten wie Geburtstagsfeiern) lege.

5.2 *Die für die Untersuchung zentralen Akteure: Ein Überblick*

Ich habe im Verlauf meiner Feldforschung mit unzähligen Akteuren aus unterschiedlichsten soziokulturellen Umfeldern gesprochen. Dabei haben sich bestimmte Szenegängerinnen für meine Studie als besonders wichtige Informanten erwiesen. Ich will diese im Folgenden vorstellen, wobei nur die zentralen Akteure aufgelistet werden, jedoch auch Gespräche mit vielen weiteren Personen in die vorliegende Untersuchung eingeflossen sind. Die hier nicht aufgezählten Akteurinnen, von denen später in der Studie Zitate auftauchen, gehören nicht zu meinen Hauptinformantinnen. Dennoch bin ich auch ihnen dankbar für die Gespräche.

Black Metal-Szenegänger tragen zum Teil Pseudonyme für die Repräsentation in der Szene und manchmal sogar für die Interaktion mit anderen Akteurinnen, wobei letzteres nicht immer zu beobachten ist und seit den 2010er Jahren eher abnimmt. Häufig ist, dass der Akteur mit normalem Namen mit seinen Kollegen interagiert, jedoch als Musiker ein Pseudonym trägt. Bei solchen Pseudonymen spielen vielfach semantische Verweise auf religiöse sowie als negativ gewertete Größen eine Rolle. Ich werde mich im Folgenden jeweils auf die in der Szene getragenen Pseudonyme – so der Akteur eines benutzt – und nicht die Taufnamen der Akteure berufen. Aus Gründen der Anonymisierung habe ich diese Pseudonyme geändert. Ich habe mich bemüht, die Namen so abzuändern, dass der se-

³⁹¹ Ein solches Vorgehen hat beispielsweise Grigo in ihrer Dissertation gewählt. Siehe Grigo 2015.

mantische Verweis bestehen bleibt; für einen Akteur, der sich beispielsweise nach einem nahöstlichen Dämon nennt, habe ich versucht, eine Bezeichnung einer anderen negativ gewerteten Gottheit aus demselben Kulturkreis zu finden. Wenn die Akteurinnen selbst einen Ersatznamen angeboten haben, ist dies in der Tabelle unten mit dem Vermerk „selbstgewähltes Pseudonym“ gekennzeichnet. Falls ein Szenegänger kein Pseudonym trägt, habe ich seinen Namen geändert.

Wie die Liste unten darlegt, zeigt sich bei der Auswahl der interviewten Personen eine Genderdiskrepanz: Einerseits sind Frauen im Vergleich zu ihrer Prozentzahl innerhalb der Szene überrepräsentiert. Dies hängt vor allem damit zusammen, dass mir als Forscherin der Zugang zu Frauen leichter gefallen ist und dass mich die vestimentäre Inszenierung von Frauen im Black Metal auch besonders interessiert. Gleichzeitig zeigt sich aber, dass die in der Szene eingenommenen Rollen der Befragten durchaus gendertypisch für den Black Metal sind. Ich konnte nur eine einzige weibliche Schweizer Musikerin interviewen,³⁹² während ein Grossteil der männlichen Befragten selbst Musiker sind. Am prägnantesten zeigen die Interviews mit zwei Freundinnen von Black Metal-Musikern, die sich jedoch selbst nicht zur Metal Szene zählen (nämlich Schneewittchen und Lucretia), dieses Ungleichgewicht. Ein männliches Gegenstück, also den nicht Black Metal-hörenden Freund einer Musikerin, zu finden, gelang mir nicht.

Meine Hauptinformanten sind in der folgenden Tabelle zusammengefasst. Um die Anonymität, vor allem auch hinsichtlich eines Erkennens in der doch kleinen Schweizer Black Metal-Szene zu wahren, habe ich weder den Herkunfts kanton noch das Alter angegeben. Die Altersspanne ist jedoch gross, die Herkunft der Befragten beschränkt sich auf das Schweizer Mittelland, die Innerschweiz sowie die Nord- und Ostschweiz. Die Hauptakteurinnen sind alphabethisch geordnet. Mit „neuer Szenegänger“ bezeichne ich Personen, die zum Zeitpunkt des Feldkontaktes weniger als drei Jahren in der Szene verkehrten, „langjährige Szenegängerin“ ist eine Bezeichnung für Personen, die sich seit mehr als fünf Jahren im Black Metal bewegen.³⁹³

392 Eine weitere Musikerin traf ich gelegentlich an Events für informelle Gespräche. Sie ist jedoch keine meiner Hauptinformanten und wollte mir lieber kein Interview geben, weshalb sie in der Liste unten nicht auftaucht.

393 Die Liste ist nach folgendem Schema aufgebaut:
Anonymisiertes Pseudonym oder Name, Tätigkeit in der Szene, Bezeichnung für neue oder langjährige Szenegänger: Meine Art der Interaktion mit dem je-

- AP, männlicher Musiker und langjähriger Szenegänger:
Zahlreiche informelle Gespräche an Konzerten, Treffen sowie auf Facebook (2010–2018).
- Augustin, männlicher Musiker und langjähriger Szenegänger:
Zahlreiche informelle Gespräche an Konzerten, Treffen sowie per E-Mail (2007–2013).
- Brigitta, weiblicher Fan und Freundin eines Musikers:
Informelle Gespräche an Konzerten und auf Facebook 2014.
- Dystéria, weibliche Heavy Metal-Journalistin und langjährige Szene-gängerin:
E-Mail-Kontakt (2010), danach informelle Gespräche an Konzerten (2010–2014).
- Helena, weibliche Freundin eines Musikers und langjährige Szenegän-gerin:
Verschiedene informelle Gespräche an Konzerten und auf Facebook (2010–2013).
- Herr Geiss (selbstgewähltes Pseudonym), männlicher Musiker und langjähriger Szenegänger:
Qualitatives, semistrukturiertes Face-to-face-Gruppeninterview bei ihm Zuhause (2010), danach informelle Gespräche und Facebook-Aus-tausch (2010–2014).
- Karl, männlicher Label-Besitzer und langjähriger Szenegänger:
Informelle Gespräche an Treffen und auf Facebook (2012–2014).
- Kastor, männlicher Musiker und langjähriger Szenegänger:
Qualitatives semistrukturiertes Face-to-face-Interview an seinem Arbeits-platz (2010), danach zahlreiche informelle Gespräche an Treffen und auf Facebook (2010–2013).
- Kendra, weiblicher Fan und neue Szenegängerin:
Informelle Gespräche an Konzerten und auf Facebook (2013–2014).
- Leo, männlicher Musiker und langjähriger Szenegänger:
Informelles Gespräch an einem Konzert (2017), danach Facebook-Kon-takt (2017–2018).
- Lotan, männlicher Musiker und langjähriger Szenegänger:
Strukturiertes schriftliches qualitatives Interview in zwei Teilen (2007), danach informelle Gespräche an Konzerten sowie sporadischer E-Mail-Kontakt (2009–2011).

weiligen Akteur (die Jahresangaben meiner Interaktion mit dem jeweiligen Ak-teur).

- Luca, männlicher Szenegänger, informelles Gespräch an einem Konzert (2018), danach Facebook-Kontakt (2018).
- Lucretia, weibliche Freundin eines Musikers, die nicht in der Black Metal-Szene verkehrt: Qualitatives semistrukturiertes Face-to-face-Gruppeninterview bei ihr Zuhause (2012).
- Lugal, männlicher Musiker und langjähriger Szenegänger: Facebook-Kontakt (2016–2017).
- M.R., männlicher Besitzer eines Labels und Vertriebs, langjähriger Szenegänger:
Qualitatives semistrukturiertes Face-to-face-Interview bei mir Zuhause (2011), danach zahlreiche informelle Gespräche an Treffen und Konzerten (2011–2018).
- N., männlicher Musiker und langjähriger Szenegänger:
Strukturiertes schriftliches qualitatives Interview in zwei Teilen (2007), danach zahlreiche informelle Gespräche an Konzerten und auf Facebook (2009–2018).
- Nachtschwarz, weiblicher Fan und neue Szenegängerin:
Strukturiertes schriftliches qualitatives Interview (2011), danach Facebook-Gespräche (2011–2013).
- Naturstolz, weiblicher Fan und neue Szenegängerin:
E-Mail-Kontakt (2011).
- Nirwen, weiblicher Fan und neue Szenegängerin:
E-Mail-Kontakt und Gespräche auf Facebook (2010).
- Orlando, männlicher Musiker und Szenegänger:
Facebook- und E-Mail-Kontakt und Gespräche an Konzerten und Events (2016–2018).
- Pazuzu, männlicher Musiker und langjähriger Szenegänger:
Strukturiertes schriftliches qualitatives Interview in zwei Teilen (2007), danach informelle Gespräche, vor allem aber E-Mail-Kontakt (2009–2013).
- P.T., männlicher Musiker und langjähriger Szenegänger:
Qualitatives semistrukturiertes Face-to-face-Gruppeninterview bei ihm Zuhause (2012).
- Ryan, männlicher neuer Szenegänger: Qualitatives semistrukturiertes Face-to-face-Interview bei mir Zuhause (2013); danach informelle Gespräche an Konzerten (2013–2015).
- Schneewittchen, weibliche Freundin eines Musikers, hört selbst keinen Black Metal:
Qualitatives semistrukturiertes Face-to-face-Gruppeninterview bei ihr Zuhause (2010).

- Shiu, männlicher Musiker und langjähriger Szenegänger: Informelle Gespräche und E-Mail-Kontakt (2010–2018), strukturiertes schriftliches qualitatives Interview (2014).
- Thymos, männlicher Musiker und Szenegänger: Zahlreiche informelle Gespräche an Konzerten; Facebook-Gespräche (2013–2018).
- Toni, männlicher Musiker und neuer Szenegänger: Informelle Gespräche an Konzerten und Treffen (2012–2014).
- Vicecountess V-itchfuck (selbstgewähltes Pseudonym), weibliche Musikerin, Heavy Metal-Journalistin und langjährige Szenegängerin: Qualitatives semistrukturiertes Face-to-face-Interview im Rahmen einer Lehrveranstaltung an der Universität Luzern (2010); danach informelle Gespräche an Treffen und Konzerten; Facebook- und Mailkontakt (2010–2018).

5.3 Szenen und emische Blickrichtungen: Eingrenzen des Feldes

5.3.1 Zum Begriff der „Szene“

Ich habe im vorangehenden Kapitel von Black Metal-„Szene“ gesprochen. Der Begriff der „Szene“ wird mit Bezug auf Black Metal sowohl als emische Selbstbezeichnung als auch in öffentlich-massenmedialen Debatten und in etisch-wissenschaftlichen Studien verwendet.³⁹⁴ Dieser Terminus soll im Folgenden ebenfalls benutzt werden und zwar vor allem aus dem Grund, dass er im Gegensatz zum „Feld“ oder „Subsystem“ ein auch auf der emischen Ebene mit Bedeutung versehener und rege benutzter Begriff ist. Ich habe diesen Begriff auch in der Interaktion mit den Akteuren als Sammelbezeichnung für die Kennzeichnung des Black Metal als Lebensstil verwendet. Dabei wird dem Begriff – verstanden als heuristische Arbeitsdefinition – das Konzept von Roland Hitzler, Thomas Bucher und Arne Niederbacher zu Grunde gelegt: Szenen sind „thematisch fokussierte kulturelle Netzwerke von Personen, die bestimmte materiale und/oder mentale Formen der kollektiven Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und wei-

³⁹⁴ Siehe beispielsweise Chaker 2007; Höpflinger 2008; Vogelgesang 1998; Wanzek 2007.

terentwickeln“.³⁹⁵ Dabei schweben solche Szenen, als Teilsysteme von Kultur, nicht im luftleeren Raum, sondern beziehen sich auf vielfältige Weise (durchaus auch als Abgrenzungen) auf den soziokulturellen Kontext, in den sie eingebettet sind, wie Burkard Gladigow prägnant ausführt: „Die Teilbereiche von Kultur, die auf diese Weise entstehen, haben als ‚Subsysteme‘ andere Teilbereiche von Kultur, oder Kultur als ganze als ihre ‚Systemumwelt‘, beziehen sich also auf sie oder sind in einer definierten Weise von ihnen abhängig“.³⁹⁶

Für die vorliegende Studie ist diese Einbettung der Szene in ein grösseres soziokulturelles Umfeld, die bei der Definition von Hitzler, Bucher und Niederbacher etwas zu kurz kommt, besonders wichtig. Denn was eine Szene von ihrer „Aussenwelt“³⁹⁷ (verstanden als Nicht-Szene-Welt) unterscheidet, was also ihre Spezifik ausmacht, unterliegt der stetigen Aushandlung sowohl durch Szenegänger wie auch durch Akteurinnen der „Aussenwelt“. Diese Aushandlung geschieht unter anderem durch das, was Hitzler, Bucher und Niederbacher „Selbststilisierung“ nennen. Diese Selbstrepräsentation (wie ich sie bezeichne) wird in und durch soziokulturelle Interaktion ausgehandelt und temporär stabilisiert, wobei ich stärker als Hitzler, Bucher und Niederbacher zusätzlich den individuellen Aspekt dieser Selbststilisierung (in Interaktion mit Vorstellungen eines Kollektivs) betone. Für diese Selbstrepräsentation und damit die Konstitution der Szene im oben genannten Sinn bildet Kleidung ein wichtiges Medium.

Als Beispiel für die Verwendung religiöser Codes in der Populärkultur beziehe ich mich nicht auf die ganze Schweizer Black Metal-Szene, sondern habe das Feld noch weiter eingegrenzt: Ich stütze mich ausschliesslich auf Untersuchungsmaterialien, die den „harten Kern“ der Deutschschweizer Black Metal-Szene betreffen, wobei die Zuordnung zu Black Metal anhand der Produktion (die Band bezeichnet sich selbst so), der Distribution (Vermarktung der Musik unter diesem Stichwort) oder der Rezeption durch Szenegängerinnen vorgenommen wird. Beim Begriff „harter Kern“ handelt es sich um einen etisch-metasprachlichen Terminus. In emischer Sicht existiert dagegen die Bezeichnung „Underground/ Untergrund“, die als Selbstbezeichnung verstanden werden muss und vor allem dazu dient, sich gegenüber in den Augen der Akteure zu kommerzialisierten Formen von Black Metal abzugrenzen. Allerdings existiert keine ein-

395 Hitzler/ Bucher/ Niederbacher 2001, 20.

396 Gladigow 2004, 21.

397 Ich benutze den Begriff „Aussenwelt“ als Korrelativ zum „harten Kern“ (siehe weiter unten).

heitliche Meinung, wer und was zum Untergrund zu zählen ist. Ich ziehe den Terminus „harter Kern“ diesem emischen Begriff vor, weil ein prozes-suales „Zwiebelschalenmodell“ mit ineinander übergreifenden und fluktu-ierenden Segmenten für einen offenen kulturwissenschaftlichen Zugang adäquater erscheint als ein in dichotome Kategorien wie „unten/ oben“ eingeteiltes Schichtenkonzept.

Mit „harter Kern“ soll im Folgenden einerseits der Teilbereich der Szene bezeichnet werden, durch den der Black Metal aktiv mitgestaltet wird, der also an der Produktion von Black Metal beteiligt ist.³⁹⁸ Es handelt sich da-bi vorwiegend um Szenegängerinnen, die selbst Musik machen, Konzerte organisieren oder den Black Metal anhand von Fotografien und anderen gestalterischen Darstellungen prägen. Musiker werden in der vorliegenden Untersuchung zu Wort kommen, da sie Kleidung nicht nur tragen, son-dern auch die Herstellung von vestimentären Objekten implementieren sowie durch ihr Auftreten bei Konzerten das Wechselspiel von Bühnenout-fit, Szenekleidung und Alltagskleidung aktiv gestalten. Zudem zähle ich auch diejenigen Fans zum harten Kern, die den Black Metal auf der Ebene der Musik- und Szenerezeption mitgestalten (ich verstehe Rezeption, wie erklärt, als einen aktiven, formenden Vorgang). Diese wurden aus einem subjektiven Blickwinkel für Interviews ausgewählt: Während meiner Feld-forschungen in dieser Szene seit 2006 bin ich an Events immer wieder auf dieselben Fans gestossen. Mit einer Auswahl solcher Fans habe ich für die vorliegende Studie Gespräche geführt.

Der harte Kern der Schweizer Black Metal-Szene hat sich bezüglich der Verwendung vestimentär-religiöser Verweise und bezüglich der sich in der Szene bewegenden Akteurinnen als recht stabil erwiesen, während sich in den Randbereichen der Szene starke Fluktuationen, v.a. personeller Art, beobachten liessen.³⁹⁹ Zur Ergänzung des Blicks auf den harten Kern habe ich darum ausserdem Interviews mit nicht Black Metal hörenden Freun-dinnen von Musikern sowie informelle Gespräche mit Eltern von Szene-gängern geführt.

398 Siehe zum Begriff Höpflinger 2010c.

399 Siehe Höpflinger 2010c.

5.3.2 Charakterisierung der Schweizer Black Metal-Szene⁴⁰⁰

Black Metal ist eine in den 1980er Jahren entstandene und in den 1990er Jahren populär gewordene Musikrichtung, um die sich seit Beginn eine Szene geformt hat.⁴⁰¹ Bei der Konstituierung des Black Metals, und zwar sowohl der Musik als auch der Szene, spielten vor allem die skandinavischen Länder, allen voran Norwegen, eine zentrale Rolle.⁴⁰² Unterschiedliche kriminelle Taten, unter anderem Kirchenbrandstiftungen und Morde, förderten in den 1990er Jahren die Bekanntheit der Black Metal-Szene und der damit verbundenen Musik.⁴⁰³ Auch in der Schweiz lassen sich Verbrechen aus diesem Szeneumfeld finden, wobei das Bekannteste die in den Medien prominent behandelte Demolierung des Friedhofs Friedental in der Stadt Luzern am 21. Juli 2001 durch fünf Black Metal-Fans ist.⁴⁰⁴

In der Schweiz findet sich eine Szene, deren Umfang schwierig festzustellen ist. Befragte sind sich über Zahlenwerte nicht einig, in der Regel wird tendenziell untertrieben. Aussagen, es gäbe nur eine Handvoll richtiger Black Metal-Fans, entsprechen der im Black Metal üblichen Abgrenzungstaktik. Aufgrund meiner Felderfahrungen kann der harte Kern mit 400–600 Leuten angegeben werden.⁴⁰⁵ Die Grauzone der Personen, die diese Art von Musik hören, ihre Identität aber nicht oder nicht hauptsächlich über den Black Metal definieren, ist jedoch grösser.⁴⁰⁶

Szenegängerinnen treffen sich vor allem an Konzerten, es werden jedoch auch Grilltreffen, Geburtstagsparties, Hochzeiten und Ähnliches organisiert. Ein grosser Teil der szeneinternen Kommunikation findet heute im Internet statt, wobei die Social Media einen hohen Stellenwert besitzen.

Im Hinblick auf eine soziodemographische Charakterisierung der Schweizer Black Metal-Szene kann die Gruppe der 17- bis 45-jährigen

400 Teile dieses Kapitels wurden bereits veröffentlicht in: Höpflinger 2010c. Sie wurden für das vorliegende Buch übernommen und aktualisiert.

401 Siehe Chaker 2007, 130f; Langebach 2007, 36–59; Moynihan/ Söderlind 1998, wobei das Buch von Moynihan/ Söderlind als emische Literatur verstanden werden muss. Es wird in der Szene rezipiert und zur Konstitution einer Identität verwendet.

402 Siehe Langebach 2007, 41–53; Moynihan/ Söderlind 1998, 33–102; 39–44; Chaker 2007; Von Helden-Sarnowski 2017.

403 Siehe Langebach 2007, 45ff.; Moynihan/ Söderlind 1998, 77–202; 241–266.

404 Siehe Höpflinger 2010c, 221.

405 Siehe Höpflinger 2010c.

406 Siehe Langebach 2007, 61.

Männer als szenetragend identifiziert werden.⁴⁰⁷ Der Frauenanteil bei den Events beträgt gemäss meinen Beobachtungen je nach Event zwischen 30–50%;⁴⁰⁸ der von Musikerinnen und aktiven Organisatorinnen der Szene ist weitaus kleiner.⁴⁰⁹ In den letzten Jahren scheint die Zahl der weiblichen Akteurinnen zuzunehmen. Es ist aufschlussreich, dass sowohl männliche als auch weibliche Befragte die Zahl der Frauen im Black Metal als geringer empfinden als sie gemäss meinen Beobachtungen sind. In Interviews und informellen Gesprächen gaben verschiedentlich sowohl weibliche als auch männliche Befragte an, dass sich nur sehr wenige Frauen „richtig“ mit Black Metal beschäftigen und identifizieren würden und dass die Szene auf „Maskulinität“ (wobei die Definition davon bei den Befragten unterschiedlich ausfallen kann) ausgerichtet sei. Die Interviews, die ich mit Musikerinnen und weiblichen Fans geführt habe, zeigen jedoch, dass sich die befragten Akteurinnen sehr wohl intensiv mit der Musik und den Szenenormen auseinandersetzen.⁴¹⁰ In der Diskrepanz zwischen der Selbstwahrnehmung der Szene und der Fremdwahrnehmung durch mich werden komplexe Mechanismen einer emischen Unsichtbarmachung und Abwertung der „Frau“ deutlich. Dabei kommt eine Mischung aus Abgrenzung zu Vorstellungen der Political Correctness einer Gesamtgesellschaft und einer gleichzeitigen Aufnahme gesamtgesellschaftlicher Gendervorstellungen (zum Beispiel der Naturalisierung des starken Mannes und der

407 Langebach gibt das Altersspektrum in seiner Untersuchung mit 14–40 Jahren an (2007, 62).

408 Langebach kommt auf 25–30% (2007, 62); ich selbst korrigiere meine Zahl von 2010c nach oben. Es gibt Events, bei dem fast 50% Frauen anwesend sind, jedoch auch solche, bei der die Anzahl nach wie vor gering ist.

409 Siehe Chaker 2007.

410 Zwischen dem Szenewissen von männlichen und weiblichen Personen lassen sich meines Erachtens keine nennenswerten Unterschiede feststellen. Ein Musiker, der sich an meiner (seiner Meinung nach) zu verzerrten feministischen Sicht störte, hatte mich im Herbst 2015 zu einer spielerischen, aber aufschlussreichen Wette herausgefordert: Er stellte mir drei Black Metal-Wissensfragen, die ein Szenegänger aus seiner Sicht kennen muss und forderte mich heraus, an einem Konzert mindestens drei Frauen zu finden, die zwei der drei Fragen korrekt beantworten könnten. Ich habe diese Fragen am 23.9.2015 an einem Konzert in Bülach und am 3.9.2015 in Basel wahllos anwesenden Personen – und zwar sowohl Frauen als auch Männern – gestellt. Ich fand tatsächlich nicht drei Frauen, die diese Fragen beantworten konnten. Allerdings erging es mir bei den befragten männlichen Akteuren ebenso: Ich fand auch keine drei Männer, die die Antworten wussten. Insofern verlor ich zwar die Wette, aber konnte meine These, dass das Szenewissen von Männern und Frauen ähnlich umfassend (oder eben ähnlich gering) ist, immerhin ekklektisch erhärten.

mitfühlenden Frau) ins Spiel, wobei vielfach eine Sexualisierung und Objektivierung der „Frau“ mitschwingt. So werden Frauen beispielsweise viel stärker als Männer auf ihr Äusseres reduziert – das Befolgen eines gängigen Schönheitsideals scheint für Frauen eine Pflicht, für Männer jedoch ein Nachteil (oder umgekehrt formuliert, „Hässlichkeit“ für Männer sogar ein Vorteil) für die Gewinnung szeneinternen Prestiges zu sein. Vielfach werden in der Szene verkehrende Frauen auch auf ihre Rolle als Anhängerin eines Mannes, oft ihres Freundes, reduziert, obwohl die von mir beobachteten Relationen sehr viel komplexer sind. So scheinen in heterosexuellen Black Metal-Paarbeziehungen sowohl der Mann als auch die Frau aktiv für die Szeneintegration tätig zu sein, wobei sich jedoch genderisierte Differenzen beobachten lassen: Männer agieren tendenziell eher als Musiker auf der Bühne oder als Hauptverantwortliche von Konzerten, Frauen arbeiten als Fahrerinnen, sie sind zuständig für das Catering für die Musiker, stehen hinter der Bar und an der Konzertkasse.

Auch sonst sind bei Szeneevents häufig binär-genderisierte Verhaltensweisen zu beobachten: Gespräche in gemischtgeschlechtlichen Gruppen werden meist von Männern dominiert, Frauen stehen in solchen Kontexten (bei reinen Frauengruppen ist das anders) oftmals schweigend da und reden nur, wenn sie explizit gefragt werden, was (wie informelle Gespräche mit männlichen Akteuren zeigen) bei den Männern den Eindruck hinterlassen kann, dass die schweigenden Frauen keine Ahnung hätten. Gleichzeitig konnte ich beobachten, dass die Bereitschaft von männlichen Akteuren, mit ihrem weiblichen Gegenüber über Musik zu sprechen, geringer ist im Vergleich zu ihrer Bereitschaft, diese Themen im Gespräch mit männlichen Kollegen anzuschneiden. Dass ich selbst, aus meinem Forschungsinteresse heraus, dieses Stereotyp der in der Gruppe zurückhaltenden Frau durchbrach, wurde mir mehrfach zurückgespiegelt, vor allem, indem mein Gender mit humoristischem Unterton in Frage gestellt wurde. So bemerkte ein Akteur, er habe ja irgendwie den Verdacht, dass ich eine Frau sei.⁴¹¹ Ein anderer fragte mich, ob ich eigentlich einen Penis hätte.⁴¹²

Genderstereotypen in der Black Metal-Szene erweisen sich in der Regel als dichotom-zweigeschlechtlich konstruiert und klar reguliert. Durchbrüche dieser Stereotypen in unterschiedlicher Art lassen sich allerdings immer wieder beobachten und zwar sowohl von Männern als auch von

411 Feldnotizen vom 21.2.2014.

412 Feldnotizen vom 20.2.2015.

Frauen.⁴¹³ Diese werden, je nach szene-internem Status der betreffenden Person, anerkannt oder kritisiert.

Der Frauenanteil ist in der Schweizer Black Metal-Szene meines Erachtens im Wandel. Es findet sich ausserdem eine Reihe von Personen, die oder deren Eltern aus anderen europäischen Ländern, aus Russland oder den USA stammen, wobei vor allem Deutschland, Südeuropa (Italien, Griechenland) und Osteuropa als Herkunftsänder genannt werden.⁴¹⁴

So unterschiedlich wie diese geographischen Herkunftsgebiete sind auch die soziokulturellen Lebenswelten und Berufsfelder, in denen sich die befragten Akteurinnen bewegen. Studium, Handwerk, Beamtentum, pädagogische Berufe und die Kunst sind nur eine Auswahl der angetroffenen Berufsfelder. Auch arbeitslose Musiker und Fans verkehren in der Szene. So wohl die Herkunft als auch das Berufsmilieu, in dem sich die Akteure bewegen, erweisen sich als sehr breit. Beides, so der daraus zu ziehende Schluss, scheint irrelevant für die Gewinnung von szeneinternem Prestige zu sein. Dass sich bandintern ein Zusammenfinden ähnlicher Milieus beobachten lässt, hat sich zwar im Ansatz gezeigt, inwiefern dies aber auch mit pragmatischen Gründen zusammenhängt (ein Student hat andere zeitliche Probemöglichkeiten als eine in einen strikten Tagesablauf eingebundene Handwerkerin), müsste genauer untersucht werden.

Zumindest die vorliegende Studie konnte also das Klischee des typischen männlichen Black Metal-Fans aus bildungsfernen Milieus nicht betätigen, ebenso wenig lässt sich aber die Idee erhärten, Black Metal-Musik werde vor allem von bildungsnahen Gruppen gehört. Die Akteurinnen entstammen ganz unterschiedlichen familiären Hintergründen.⁴¹⁵

Auch die religiöse Selbsteinordnung von Black Metal-Szenegängern ist vielschichtig: In Interviews und Gesprächen bezeichnete sich ein Teil der von mir Befragten als Agnostikerinnen, denen Religion einfach egal ist, oder als Atheisten, die Religion strikte ablehnen.⁴¹⁶ Andere nennen sich Satanistinnen, Neuheiden oder Katholiken. Ein Szenegänger wirft auf meine Frage nach seiner religiösen Überzeugung sogar die Neuschöpfung „Sarkakkommunist“ in den Raum.⁴¹⁷

413 Es gibt Genderrollen durchbrechende Bemühungen, v.a. von Frauen. Weit weniger zu finden sind dagegen feministische oder queere Ansätze.

414 Siehe Langebach 2007, 62f.

415 Genaueres dazu in Kap. 9.2.1.

416 Siehe Höpflinger 2010c, 235.

417 Feldnotizen vom 17.5.2011; siehe Höpflinger 2015b.

Der Szeneeintritt erfolgte gemäss fast allen Befragten im Alter von zwölf Jahren. Einige wenige geben als Eintrittsalter sogar sieben oder acht Jahre an.⁴¹⁸ Die Nennung dieser Zahlen ist auffallend, da sie aus einer Aussenansicht nur schwer mit einer „Faktizität“ im Sinne wissenschaftlich zu beobachtender empirischer Prozesse verbunden werden kann.⁴¹⁹ Zwölfjährige kommen ohne Auto kaum zu den oft abgelegenen Konzertorten und würden von den Eltern auch eher nicht alleine an solche Events gelassen werden. Auch ob ein sieben- oder zwölfjähriges Kind tatsächlich in der Intensität, wie Akteure es fordern, Black Metal hört, ist anzuzweifeln. Bei meiner ganzen Feldforschung bin ich außerdem nie auf einen zwölfjährigen Neuling gestossen, die jüngsten Akteure, die ich traf, waren etwa 16 Jahre alt.⁴²⁰ Ich würde deshalb behaupten, dass dieses Alter des Eintritts vor allem ein szeneinterner Topos darstellt. Es gehört zur Selbstinszenierung, dass man deutlich macht, bereits vor der Pubertät auf diese Art von Musik gestossen zu sein und es sich somit aus emischer Sicht um eine wirkliche Nähe zum Black Metal und nicht eine pubertäre Neigung handle.

In die Szene gekommen sind die Akteure gemäss Eigenaussagen zufällig. Sie stiessen im Internet, durch Kollegen, ältere Geschwister oder sogar die Eltern, die sie auf diese Art von Musik aufmerksam gemacht hätten, auf Black Metal.⁴²¹

Die Schweizer Szene darf mit Blick auf die Anzahl der Bands und der Veröffentlichungen in den letzten Jahren als aktiv bezeichnet werden. Die Überschaubarkeit der Szene bringt es mit sich, dass die meisten Akteure sich kennen und Freundschaften oder auch Feindschaften miteinander pflegen. Dabei werden die Schweizer Sprachgrenzen durchaus durchbrochen: Bands aus dem Tessin spielen im deutschsprachigen Mittelland, Zürcher Bands im französischsprachigen Teil der Schweiz. Dennoch liegt der Fokus für den vorliegenden Blick auf der schweizerdeutschsprachigen Region. Laura Wiebe Taylor schreibt für Norwegen, dass der dortige Black Metal „an intersection between locality and genre“⁴²² repräsentiert. Dies

418 Feldnotizen vom 24.2.2016.

419 Ich will hier allerdings nicht negieren, dass Kinder durchaus Black Metal mögen können, vor allem dann, wenn ältere Geschwister oder Eltern dabei eine Vorbildfunktion einnehmen.

420 Ich traf an einem Konzert in Winterthur im Jahr 2014 auf eine Black Metal-Familie, die ihre kleinen Kinder ans Konzert mitgenommen hatte. Dabei handelt es sich aber um einen anderen Fall, da die minderjährigen Personen nicht alleine am Event teilnahmen.

421 Feldnotizen vom 24.2.2016.

422 Taylor 2010, 162.

5 Das Fallbeispiel Black Metal: Rahmung

trifft auch auf die Schweiz zu: Schweizer Black Metal ist vom Genre her global und international, gleichzeitig ist er hochgradig geprägt von regionalen Vorstellungen und Konventionen. Für die Analyse dieses Doppelcharakters ist der Begriff „glocal“ durchaus nützlich.⁴²³

Verschiedene Akteurinnen der Schweizer Black Metal-Szene erklärten mit, dass der Black Metal auf der semantischen Ebene charakterisiert sei durch die Umdeutung und Umwertung gängiger Normen.⁴²⁴ Gemäss Musiker Pazuzu nehmen von der Normgesellschaft als negativ charakterisierte Grössen eine zentrale Bedeutung im Black Metal ein. Auf die Nachfrage, was genau dieses „Negative“ sei, erläutert er: „Das Negative ist eben Ansichtssache. Für mich sind es unbequeme Dinge, vernichtende Dinge. Dinge, von denen man schaudernd den Blick abwendet. Ein paar Beispielsbegriffe: Gewalt, Mörder, Krieg, Vergewaltigung, Tod, Krankheit, etc.“⁴²⁵

423 Siehe Nohr/ Schwaab 2011, 327ff.

424 Siehe Langenbach 2007; Höpflinger 2010c.

425 Schriftliches Interview, 7.10.2007, A14, 1–4.



Abb. 17: Negativ gedeutete Werte werden oft mit religiösen Codes kombiniert. Gestellte Fotografie. © Yves Müller.

Die Thematisierung von soziokulturell als negativ gedeuteten Werten wird häufig mit religiösen Codes verbunden. Diese Kombination findet sich

auch auf Kleidungsstücken, beispielsweise aufgedruckt auf T-Shirts. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist auf Abb. 17 zu sehen: Der Rückendruck dieses Kleidungsstückes besteht aus einer Kombination aus dem Text „War Against Humanity“, einem Totenschädel, gekreuzten Waffen und einem Petruskreuz aus Stacheldraht. Diese Codes sind innerhalb eines Stacheldrahtwappenschildes angeordnet. Auf dem T-Shirt werden durch den Aufdruck somit ein Memento Mori-Motiv (Schädel), martialische Verweise sowie ein invertiertes Kreuz verbunden. Vor allem Letzteres, das Petruskreuz, wird auf solchen T-Shirts häufig als Ausdruck einer Zugehörigkeit zum Black Metal verwendet, womit eine Konnotation mit einer antichristlichen Einstellung verbunden ist. Black Metal gilt bei vielen Akteuren, mit denen ich gesprochen habe, wie oft auch in der „Aussenwelt“, als Paradebeispiel antichristlicher Musik. Das Petruskreuz (das christlicher Herkunft ist) als Code einer antichristlichen Einstellung verschmilzt insofern mit einer Identitätsbekundung zum Black Metal und wird auf dem T-Shirt mit anderen als negativ gewerteten Größen (Tod und Krieg) verbunden.

Aus religiösen Traditionen übernommene Codes bilden auf verschiedenen Ebenen (der musikalischen, der visuellen, der vestimentären) eine Basis des Black Metal.⁴²⁶ Der Sänger der irischen Band Primordial definierte 2009 Black Metal, indem er auf die religiösen Codes dieses Musikgenres als Unterscheidungsmerkmal zu anderen Sparten des Metals verweist: „Black Metal basierte immer auf einer spirituellen oder idealistischen Sichtweise. Die Musik war einfach nur Metal, [...] aber die Texte und die generelle Ästhetik mussten satanisch, esoterisch, okkult oder gar religiös sein, um als ‚orthodox‘ durchzugehen.“⁴²⁷

Auch in der Schweiz gibt es kaum eine Black Metal-Band, die nicht-religiöse Semantiken in ihre Liedtexte, die ikonographische Gestaltung der Tonträger, die Inszenierung an Konzerten und die vestimentäre Kommunikation integriert. Dabei spielen aus dem Christentum, aus sogenannten „esoterischen“ Traditionen wie dem Okkultismus, dem Satanismus oder dem Neopaganismus, aus vorchristlichen Religionen sowie fiktive „religiöse“ Größen wie beispielsweise vom britischen Romanschriftsteller Howard P. Lovecraft (1890–1937) erfundene religiöse Codes (Cthulhu oder das Necronomicon) die grösste Rolle.⁴²⁸

Wie das Zusammenspiel zwischen der Black Metal typischen Kleidung und solcher aus religiösen Traditionen übernommenen Elementen genau

426 Höpflinger 2010c; Heesch/ Höpflinger 2014; Trummer 2011.

427 Nemtheanga 2009, 69.

428 Höpflinger 2010c.

aussieht, wird in den folgenden Kapiteln dargelegt werden. Zunächst soll jedoch eine Erörterung emischer Definitionen von Black Metal und von Religion Platz finden.

5.3.3 Emische Definitionen von Black Metal

Beim Begriff „Black Metal“ handelt es sich um eine emische Selbstbezeichnung, die vermutlich auf ein von der britischen Band Venom im Jahr 1982 herausgegebenes Album mit dem Titel *Black Metal* (Neat Records) zurückgeführt werden kann. Diese Bezeichnung wird von allen von mir Befragten benutzt, wobei sich aber nicht alle in diese Musiksparte einteilen lassen wollen. So erklärt mir der Musiker Perceval, er sage seit 15 Jahren, dass er keinen Black Metal mache, aber ihm glaube das einfach niemand, wobei ein ironischer Unterton bei dieser Einschätzung der konstruierten Szene wahrnehmung nicht zu überhören war.⁴²⁹

Der innerszenische Diskurs darüber, wie Black Metal zu umreissen sei, ist mir während der Untersuchung immer wieder begegnet, wobei die Reflexion über die Definition von Black Metal bei den Interviews von meiner Frage danach – sie wurde in der Form „Was ist Black Metal für dich?“ als Einstieg gewählt – angeregt wurde. Dennoch konnte ich auch an Konzerten Gespräche über eine Umreissung von Black Metal mithören, wobei solche Diskussionen vor allem dann aufkamen, wenn es darum ging, sich gegen andere Szenen oder Aussenstehende abzugrenzen.⁴³⁰ Bei diesen emischen Definitionen von Black Metal zeigt sich durchaus eine Kohärenz in den Aussagen. So sind sich zunächst alle Akteurinnen einig, dass zwar die Musik im Zentrum von Black Metal stehe, dass aber Black Metal mehr als nur Musik sei. Ein Black Metal-Musiker bringt dies in einem schriftlichen Interview von 2007 auf den Punkt, indem er erklärt: „BM ist nicht nur Musik, sondern auch eine Lebenseinstellung.“⁴³¹ Dies bestätigt auch der Musiker Herr Geiss im Jahr 2011: „Also, ich denke schon, dass es eine Lebenseinstellung ist“.⁴³²

429 Feldnotizen, 17.5.2011.

430 Am Chaos Rival 2015 in Bülach erklärte mir ein Musiker den Unterschied zwischen Black Metal und Death Metal im Sinne, dass Black Metal mystischer, Death Metal mehr „in die Fresse rein“ sei.

431 Schriftliches Interview, 10.6.2007, A5, 2.

432 Interview, 18.7.2011, 2A16, 1.

Die beiden Akteure betonen, dass Black Metal ihr ganzes Leben berühre und auch dann für sie wichtig sei, wenn sie die Musik nicht hören oder spielen. Plakativ bringt denselben Punkt auch ein anderer Musiker zur Sprache: „Man kann sich darüber streiten, was es heisst, den BM zu verstehen. Aber wer meint, es sei nur Musik und alles, das sich rund um die Musik befindet, beliebig austauschbar ist, hat es nicht verstanden.“⁴³³ Der betreffende Musiker betont, dass – metasprachlich ausgedrückt – die im Black Metal verwendeten Codes und durchgeführten Praktiken nicht von den spezifischen Bedeutungen, auf die sie verweisen, und nicht von damit verbundenen Vorstellungen, gelöst werden können, ohne dass der Black Metal verändert werde. Codes, ihre Semantiken und damit angesprochene Vorstellungen bedingen sich also gegenseitig und sind nicht voneinander trennbar.

Besonders deutlich wird die über Musik hinausgehende Bedeutung des Black Metal auch in folgender Aussage, die ein Black Metal-Akteur auf seinem Facebook-Profil öffentlich zugänglich postete:

Bands/ Projekte die sich als Hipsters präsentieren, eine opportunistische Haltung einnehmen mit ‚wie kann ich mich verbessern‘ und pazifistische Aussagen machen wie ‚jede Meinung zählt‘, sowas kann ich nicht ernst nehmen! Das ist nicht Black Metal! Vor diesem Gesichtspunkt, ist die Frage nach der Qualität der Musik gegenstandslos!!! [...] Ich teile diese Erfahrung, um euch wieder ins Bewusstsein zu rufen für was unsere Kultur steht. Black Metal ist nicht nur Musik! Nicht alles was schick aussieht oder gut klingt ist unterstützenswert. Hintergründe, Identität und Glaubwürdigkeit sind höhere Attribute als das bedienen eines Drumcomputers und das Loopen von Gitarren Riffs auf verzerrte Stimmen, die bei Mutti zuhause in der Stube aufgenommen wurden.⁴³⁴

Der Betreffende führt die oben angesprochene „Lebenseinstellung“ weiter aus: Gemäss ihm passen weder Opportunismus noch Pazifismus oder die „Präsentation als Hipster“ (wobei der Hipster zum Feindbild deklariert wird) zum Black Metal. Er erklärt, dass Black Metal mehr sei als Musik und dass „Hintergründe, Identität und Glaubwürdigkeit“ wichtiger seien als die Musik. Er definiert Black Metal in erster Linie als eine kollektive Weltanschauung, die mit Identifikationsprozessen und einer Präsentation von „Authentizität“ (siehe Kap. 9.2) verbunden wird.

433 FB-Gespräch, 10.11.2013.

434 Öffentlicher FB-Post, 20.1.2015.

Ganz anders präzisiert der oben bereits zitierte Herr Geiss seine Aussage, dass für ihn Black Metal eine „Lebenseinstellung“ sei. Er macht deutlich, dass er den Black Metal als eine Kunstform mit Orientierungsleistung in schwierigen Lebenssituationen betrachtet. Im Gegensatz zum öffentlichen Facebook-Zitat des oben genannten Black Metal-Fans fokussiert Herr Geiss auf die Leistung von Black Metal für sein individuelles Leben:

Für mich ist es eigentlich [...] eine Kunstform. Es bietet einem eine Plattform, auf der man sich austoben kann. Auch irgendwie religiöse Sachen. [...] Als Verarbeitungsmittel, um es so zu sagen. [...]

Black Metal [...] ist für solche Sachen [gemeint ist der Tod, Anm. AKH] wirklich ein Verarbeitungsprozess [...]. Wie andere malen, um irgendetwas rauszulassen, oder sonst was. Sport machen. Ich komme auch auf den Boden dabei. Andere werden nervös, aber bei mir ist das nicht so.⁴³⁵

Herr Geiss verbindet Black Metal mit einer emotionalen Dimension: Die Musik zu spielen und zu hören, beruhigt ihn körperlich und emotional und bietet ihm die Möglichkeit, problematische Erlebnisse zu verarbeiten. Er erläutert dabei, dass Black Metal für ihn eine Copingstrategie mit dem Unkontrollierbaren, in diesem Fall dem Tod, ist.

Regina, ein weiblicher Fan, geht in dieselbe Richtung wie Herr Geiss, wenn auch nicht mit derselben Konsequenz. Sie betont, dass mit Black Metal eine emotionale und soziale Seite angesprochen werden könne, die von anderen Leuten aus dem Alltag verdrängt werde. Auch sie ist der Meinung, dass man Black Metal als Lebenseinstellung sehen könne, wobei sie dies jedoch explizit nicht auf sich bezieht: „Ich denke, dass man mit der Musik Themen ansprechen kann, die andere scheuen, die aber auch zum Alltag gehören. Z.B. Hass, Angst etc. Es ist oft provokativ, aber nicht zwangsläufig. Es ist sehr gesellschaftskritisch... Es gibt auch viele Leute, die die Musik als Lebenseinstellung leben.“⁴³⁶

Sich einer Definition entziehen, will dagegen der Musiker Lotan. „Ich möchte mich nicht über meine Definition von Black Metal auslassen, da ich der Meinung bin, dass es keine goldene Regel gibt, was Black Metal ist, beziehungsweise sein darf“, erklärt er, und definiert Black Metal dann doch, indem er mit Blick auf die vestimentäre Ausstattung weiterfährt: „Aber zu einer hasserfüllten, misanthropischen, nihilistischen, lebensverneinenden und in gewisser Weise gottlosen Musikrichtung wie dem Black

435 Interview, 20.10.2010, 2A35b, 1–5; 2A35c, 3–7.

436 FB-Gespräch, 10.3.2011.

Metal passen Kampfstiefel, Patronengurte und schwarze Kleidung nun mal besser als rosa Hemden, Hosen in den Socken, Kappe verkehrt auf und eine Tonne Gel im Haar.⁴³⁷ Lotan charakterisiert Black Metal anhand von Adjektiven wie „hasserfüllt, misanthropisch, nihilistisch, lebensverneinend und in gewisser Weise gottlos“. Er umreisst Black Metal als etwas, das gesamtgesellschaftlich als negativ konnotierte Werte in den Vordergrund stellt und als positiv charakterisierte Grundlagen einer Gesellschaft hinterfragt. Noch expliziter betont Pazuzu in seiner Definition diese Abgrenzung gegen gesellschaftliche Normen:

Schwarzmetall ist extrem, nicht nur musikalisch, sondern auch auf textlicher und ideologischer Ebene. Die negativen Kräfte werden glorifiziert. Nun, was ist negativ, was ist positiv? Schlussendlich kommt es immer auf den Betrachter drauf an. Die Moralkeule, wie sie von vielen geschwenkt wird, ist ein grosses Laster der heutigen Zeit. Grundsätzlich kann gesagt werden, die von der Gesellschaft vorgegebene Norm wird im Schwarzmetall durchbrochen. Gefühle wie Hass, Zorn und Wut werden akzeptiert und nicht als negativ empfunden. Die von mir vertretene Einstellung ist menschen- und lebensfeindlich. Deshalb kommt die Symbolik des Todes (Totenkopfring), Krieges und der Gewalt (Patronengurt, Kampfstiefel) in der Kleidung zum Zuge. Die gänzlich in schwarz gehaltene Bekleidung und die Bandshirts tun auch ihren Teil daran.⁴³⁸

Pazuzu umreisst Black Metal als ein musikalisch-lyrisch-ideologisches Reflektieren und Umdeuten soziokultureller Praktiken und Vorstellungen. Diese Intention wird, wie schon von Lotan erwähnt, auch gemäss Pazuzu in der Kleidung visualisiert, inszeniert und kommuniziert.

Für Edith, einen weiblichen Fan, ist neben der Musik der soziale Aspekt das Wichtigste am Black Metal: „Black Metal ist für mich in erster Linie Musik, bei welcher ich mich gefunden habe und die Personen miteinander verbindet, die tendenziell gewisse Gemeinsamkeiten haben zusätzlich zum Musikgeschmack.“⁴³⁹ Sie sieht den Black Metal als verbindendes Element zwischen Personen mit „Gemeinsamkeiten“, womit sie bestimmte kollektiv geteilte Weltanschauungen meint.

Die Musikerin Vicecountess V-itchfuck betont, dass sie es schätzt, in dieser Szene einfach so sein zu dürfen, wie sie sei: „Für mich ist es einfach

437 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A11, 3 und A11, 4.

438 Schriftliches Interview, 7.10.2007, A2, 1–10.

439 FB-Gespräch, 27.11.2014.

eine echte Szene, also man kann schlecht drauf sein und dann an ein Konzert gehen, und man muss nicht vorspielen, dass man gut drauf sei. Das ist etwas, was ich gut finde an dieser Szene.“⁴⁴⁰

Für den Musiker Shiu ist Black Metal dagegen eine gute künstlerische Möglichkeit des Selbstausdrucks, aber auch der Selbstfindung, wobei er gleichzeitig Kritik an Black Metal als Massenerscheinung äussert:

Für mich war und ist Black Metal immer ein sehr erfolgreiches Medium, um mich mit meiner Geisteswelt in Einklang zu bringen und ihr Ausdruck zu verleihen. Das hat viel mit Selbstfindung und innerem Gleichgewicht zu tun, heute mehr denn je. Abgesehen davon ist es in den Wurzeln eine einzigartige Kunstform.

In manchen Hinsichten sehe ich Metal und auch Black Metal natürlich aber auch als die absolut modernisierten grässlichen Massenerscheinungen, die längst jeden Funken von wahrer Kunst verloren haben. Ein einziger gigantischer Mode-Zirkus. Aber alle Formen von Kunst, die irgendwie vermarktbar sind, erliegen irgendwann diesem Schicksal, manche mehr, manche weniger.⁴⁴¹

Shiu siedelt den Black Metal also zwischen etwas, das er „wahre Kunst“ nennt und das ihm als Selbstfindungshilfe dient, sowie der Musik als kommerzialisiertem Verkaufsprodukt an. Dabei bezieht er klar Stellung gegen Letzteres.

5.3.4 Black Metal und Religion aus emischer Perspektive

Frage man Akteure im Black Metal nach Religion, haben mich immer wieder Befragte auf die Intro-Rede von Erik Danielsson auf der DVD OPUS DIABOLI der schwedischen Band Watain hingewiesen. In dieser Rede wird eine Art okkulte Jenseitsreise propagiert. Dieses Jenseits wird in der Rede als chaotisch, normatisch ungeregelt, frei, aber auch göttlich dargestellt. Es zu erreichen, wird als Ziel propagiert. Black Metal – und noch konkreter die Band Watain – ermögliche es, diese Grenze zu passieren und in diese Anderwelt zu gelangen:

Let's make one thing clear: the world you live in is hollow. It is plain and simple and contains only matter that, in itself, does not possess

440 Interview 7.12.2010, A15, 1b–2.

441 Schriftliches Interview 19.1.2014, A1, 1–6.

anything of lasting value. The only way to create something of dignity and true beauty in this world is by looking beyond its borders, to search outside of the mundane and enter into connection with that which lies beyond the safety of established form. To step into the realm of liberated wilderness, of untamed fire and of that ancient chaos for which every true and potent artist has been a mouthpiece. There is a great abyss between this world and that place; an abyss which very few are ever able to cross. But by means of magic and communication with the divine, there are ways to penetrate to that vast darkness, to that which lies beyond. To build bridges and open gate ways to that terrible and wondrous place that lies outside the borders of the world. This is the way we have chosen to look upon the spiritual characteristics of our work and this is why it is divine. It acts as a mediator between high and low, a link between two worlds and we have chosen to call it Watain.⁴⁴²

Liest man diese Worte, versteht man mit Blick auf die gewählten Worte, aber auch die Vorstellung eines okkulten Jenseits, dass Akteure hier eine Relation zu Religion hineinlesen. Ein Bezug zu oder Vergleich von Black Metal mit Religion wurde aber auch von verschiedenen Akteurinnen im Schweizer Black Metal in ihren Interviews immer wieder gezogen. So erklärt Karl, der römisch-katholisch aufgewachsen ist, dass er Folgendes am Black Metal schätzt: „Ach die Tiefsinnigkeit, weil er mein Leben bereichert hat, mich täglich vor Prüfungen gestellt hat. Ich will nicht sagen BM ist eine Religion, aber er hat viele Gemeinsamkeiten damit.“⁴⁴³ Etwas später wird er noch deutlicher, indem er erklärt, dass er durch den Black Metal zu einer Auseinandersetzung mit „höheren Mächten“ gelangt sei, wobei er jedoch nicht ausführt, was diese genau sind: „Du setzt dich ja mehr oder weniger mit höheren Mächten durchwegs auseinander, ich hab durch den BM irgendwann realisiert, dass es eine höhere Macht gibt. Ich hab sie durch den BM wahrgenommen nach Jahren.“⁴⁴⁴

Während Karl den starken thematischen Bezug zu Religion im Black Metal anspricht und diese Musikrichtung verantwortlich macht für seine „Realisierung“ der Existenz einer „höheren Macht“, definiert Musiker Kastor den Black Metal selbst als etwas Transzendentes. Ich habe das Interview mit ihm ebenfalls mit der Frage „Was ist Black Metal für dich?“ begonnen,

442 Intro-Rede der DVD: Watain, OPUS DIABOLI (Label: His Master's Noise, S 2012).

443 FB-Gespräch, 2.1.2014.

444 FB-Gespräch, 2.1.2014.

was zu einem aufschlussreichen Hin und Her führte, das gleichzeitig ein gutes Beispiel für die Künstlichkeit einer Interviewsituation darstellt. Denn Kastor versuchte zwar nicht nur, aber eben auch meine (religionswissenschaftlichen?) Erwartungen an ihn zu erfüllen, wobei ihm schliesslich zur Beantwortung etwas einfiel, was er vor dem Interview (also nicht durch mich beeinflusst) aufgeschrieben hatte:

AKH: Was ist Black Metal für dich?

Du fragst die falsche Person. Ich bin kein Vertreter von Black Metal.

AKH: Aber deine Band Q.⁴⁴⁵ läuft immer unter Black Metal.

Ja. Das mag sein. Und jetzt?

AKH: Black Metal hat ja verschiedene Facetten. Aber es nimmt mich wunder, weshalb du dich nun gegen die Bezeichnung Black Metal wehrst.

Ja, weil... Ah, ich weiss, was man sagen könnte. [...] Ich habe das ja sogar mal aufgeschrieben. Sogar mal veröffentlicht. Metaphysische Ansichtspunkte über Black Metal. [...] Wieso ich mich dagegen wehre, dass ich Black Metal bin, ist aus dem Grund, weil Black Metal – du musst nicht lachen – Black Metal ist wie jede andere Kunstform eigentlich auch, ein metaphysisches Gebilde, das losgelöst ist von all dem, was irgendwie menschlich ist. Jetzt wenn jemand Black Metal macht oder sich Black Metal nennt oder das Gefühl hat, er sei eine Verkörperung davon, kann er nur einen Teilespekt dieser Idee verkörpern und nicht die Vollständige. Denn, wenn er die Vollständige verkörpern könnte, dann wäre er selbst kein Mensch mehr. Weil es das Menschliche sprengt. [...] Black Metal ist im Gegensatz zu anderen Subgenres von Metal einfach noch mit dieser metaphysischen Welt belastet. Etwas anderes, normaler Heavy Metal, das ist halt einfach [...] wirklich nur eine Bezeichnung für die Musikrichtung [...]. Aber Black Metal hat noch diesen Charakter, den philosophischen Charakter, den metaphysischen Charakter. Und deshalb geht es eigentlich gar nicht, dass man sagen kann, etwas ist wirklich Black Metal.⁴⁴⁶

Kastor bringt eine (aus der hier getätigten religionswissenschaftlichen Sicht) als religiös zu bezeichnende Definition von Black Metal als metaphysische Kunstform ins Spiel, wobei – was immer wieder zu beobachten ist – eine Grenzziehung zu anderen Metal-Genres eine wichtige Rolle einnimmt. Kastor umreisst Black Metal als eine transzendentale Grösse, die über das Menschliche hinausgehe, während andere Metal-Genres diesen

445 Anonymisierter Anfangsbuchstabe.

446 Interview, 30.11.2010, F1–A2; F3; A6–A9.

transzentalen Aspekt nicht besäßen. Da Black Metal gemäss dem Musiker etwas Metaphysisches ist, entzieht es sich der Benennung durch den Menschen.

Auch der Musiker AP setzt Black Metal und Religion gleich. Er erklärt mir den Zusammenhang zwischen Black Metal und Religion folgendermassen, wobei ich zum Verständnis wiederum einen ganzen Ausschnitt aus unserem Gespräch anführen möchte:⁴⁴⁷

[...] Im BM gehts für mich [...] um die Überwindung des Menschlichen.

AKH: Okay, also doch ein religiöser Sinn des Ganzen?

Genau!

AKH: Aber wieso dann BM und nicht Gospel?

Weil es [...] eine andere Art von Religiosität ist. Gospel sagt eigentlich vor allem aus, dass man den Weg zu Gott gefunden hat und erlöst wird. Im BM heisst es eher, dass der Weg zum Göttlichen steinig ist und viel mit Überwindung des Menschlichen zu tun hat. Sprich Kampf [...] bzw. innerer Kampf. Im Christentum ist die Überwindung des Menschlichen in jenem Moment des Gospelgesangs schon passiert. In beiden Fällen wird auf der Ebene der Musik die Palette der menschlichen Emotionen als Interface gebraucht. [...] Im einen Fall die heitere Seite, im anderen die aggressive... aber die aggressive Seite im BM finde ich überbewertet, da es nur als ein Werkzeug in unserem kulturellen Kontext gebraucht wird, aber nichts Absolutes ist und deshalb nicht im Mittelpunkt stehen darf. [...] Deshalb bin ich auch nicht so der Fan von Bands, die Hass als Selbstzweck besingen. [...] BM darf ruhig auch aggressiv sein, aber das ist eine Eigenschaft, die sozusagen auswechselbar ist und von unserem kulturellen Kontext abhängig ist.

AKH: BM ist doch immer von unserem kulturellen Kontext abhängig?

[...] Gewisse Sachen hat BM [auch] mit der Bibel gemeinsam... man wendet sich ja nur gegen gewisse christliche Prinzipien... Ah, das si-

447 Ich bin mir bewusst, dass gewisse meiner Fragen als „suggestiv“ ausgelegt werden können. Mir war in einigen wenigen Interviews wichtig, den ironischen oder provokativen Gesprächsstil der Szene zu reproduzieren, vor allem, um nicht als „Fremdkörper“ wahrgenommen zu werden und eine Offenheit der Befragten mir gegenüber zu erreichen. Bei A.P. habe ich diesen Stil zum Teil mit Absicht eingesetzt, vor allem, da er ein durchdachter und reflektierender Gesprächspartner war, der Spass an frechen Fragen hatte und mir gerne „Konter“ gab. Auch dieser Stil wurde von mir im Nachhinein methodisch reflektiert.

cher, aber der kulturelle Kontext soll nicht unbedingt im Mittelpunkt stehen.

AKH: Sondern das Absolute?

[...] Plump gesagt, ja. Deshalb macht das den BM für mich auch einzartig.⁴⁴⁸

AP betont, dass etwas „Absolutes“, wie er es nennt, im Zentrum von Black Metal stehen solle. Der Kontext der religiösen Tradition, auf die Bezug genommen werden könne, sowie der thematische Rahmen, auf den im Black Metal angespielt werde, seien auf eine gewisse Art austauschbar, solange eben dieses Absolute zentral sei.

Musiker Shiu zeigt dagegen die Breite der möglichen Interaktionen zwischen Religion und Metal auf. Er erklärt, dass Metal ohne den Bezug zu und die (oft gleichzeitige) Abgrenzung gegen Religion anders aussehen würde. Am Ende führt er seine persönliche Ansicht von Religion an. Ich will wieder einen ganzen Teil dieses aufschlussreichen Interviews abdrucken:

Religion bietet dem (extremen) Metal Schiesspulver. Ohne Religion (vor allem ohne Christentum) wäre zumindest Black Metal, und ich behaupte, auch einige andere Metal-Subgenres, in dieser Form nicht entstanden. Gerade Black Metal ist als Rebellion gegen die christlichen Werte und allgemeinen Konformismus erst entstanden. Abgesehen davon entstand diese Musik generell ebenso in Zusammenhang mit Mystik, Mythologie, Folklore, Philosophie, Geschichte etc., wo Religion gleichsam ein relevanter Faktor darstellt. [...]

Ich für meinen Teil gebrauche religiöse Thematiken ganz klar auf inspirative Weise für mein künstlerisches Schaffen. Ich bin aber der Meinung, dass z.B. Black Metal heutzutage auch ohne diese Inspirationsquelle und/oder Zielscheibe funktionieren kann. Dazu gibt es genügend Beispiele, obwohl manche Leute da sicher anderer Meinung sein werden.

AKH: Wie würdest du Religion definieren?

Als nicht existent, um Sloterdjik zu zitieren. Nein, ich finde, es ist nicht möglich, Religion einheitlich und allumfassend zu definieren. Ich kann höchstens den simplen Versuch wagen, das von zwei gegenseitigen Lagern aus zu tun:

Einerseits als wirtschaftliche Organisation zur Ausbeutung und Kontrolle des Volkes, andererseits als moderner Überbegriff für gesammel-

448 FB-Gespräch, 5.10.2014.

te Weisheits- und Geisteslehre. Ich bin kein Theo- oder Philologe oder Ähnliches, eine genaue Definition sei denen überlassen. [...]

„Spiritualität“ ist derzeit extrem angesagt. Das kommt darauf an, was man darunter versteht. Ich verstehe darunter die geistige, zeitlose, formlose und freiheitliche Nichtigkeit/ Stille, die ich in seltenen Momenten erfahren kann. Die Loslösung und Auflösung aller Dinge, die mich mit innerem Frieden erfüllt. Solche Momente erlebe ich nicht zuletzt in Zusammenhang mit [meiner Band]⁴⁴⁹, meistens wenn ein Konzert richtig funktioniert. Spiritualität stellt einen absolut zentralen Punkt [meiner Musik] dar, und [meine Musik] wiederum stellt für mich das Zentrum meiner spirituellen Erfahrung dar.⁴⁵⁰

Spiritualität und Musik korrelieren, wie dieser Musiker erklärt. Er erfährt spirituell-religiöse Momente, definiert als Los- und Auflösung aller Dinge, was ihm inneren Frieden bringt, beispielsweise während eines gelungenen Konzertes.

Während Shiu mit seiner Betonung der Spiritualität die individuelle Ebene von Religion betont, ist für Musiker N. organisierte Religion etwas Kollektives, das er ablehnt. Er betont aber die Zentralität der irrationalen Ebene des Black Metal, die er mit Transzendenz verbindet. Beides, Black Metal und Transzendenz sei nicht erklärbar und auch nicht fassbar:

Für mich ist das Transzendentale eben genau das, das Kausalitäten und Sinn übersteigt. Deshalb mag ich organisierte Religion nicht. Sie versucht das Unfassbare fassbar zu machen und die Menschen in dieses Bild zu drängen. Während Religion an sich schlicht versucht, Kontakt zu dem Unfassbaren herzustellen. Es ist z.B. dasselbe wie BM. BM ist nicht rational und muss sich nicht erklären können (z.B. für Aussenreiter oder Eltern oder so). Es ist so, wie es ist, und wenn es jemandem nicht passt, ist es halt Pech gewesen. Dasselbe gilt für Transzendenz. Jeder hat eine andere Auffassung oder Vorstellung davon und sobald man versucht, das in eine geordnete Reihe zu drängen, verliert sich alles.⁴⁵¹

Diese ausgewählten Beispiele an szeneinternen Umreissungen von Black Metal zeigen, dass es auf der emischen Seite zwar keine einheitliche Definition von Black Metal gibt, dass die angeführten Umreissungen des Phäno-

449 Der Musiker nennt hier den Namen seiner Band; ich habe diese der Anonymität halber, geändert.

450 Schriftliches Interview, 19.1.2014, A2–A4.

451 E-Mail mit N., 16.1.2018.

mens sich aber dennoch gleichen: Bei nahezu allen Definitionen wird einerseits die Wichtigkeit der Musik betont, andererseits etwas genannt, was über diese musikalische Ebene hinausgeht und oft semantisch mit gesellschaftlich als negativ besetzten Größen wie Hass, Radikalität, Gewalt, Krieg, etc. gefüllt wird. Aufschlussreich erscheint mir außerdem, dass Disjunktionsprozesse z.B. von einer konstruierten „Aussenwelt“, anderen Metal-Genres oder als normativ „gut“ gewerteten Größen, eine zentrale Position im Black Metal einnehmen. Diese dichotome Ausrichtung bringt Helena, ein Fan, prägnant zur Sprache, wenn sie ihre Weltsicht folgendermassen erklärt: „Für mich gibt es nur wahr und falsch, gut und schlecht, schwarz und weiss.“⁴⁵²

Nicht zuletzt verbinden einige der befragten Akteure Black Metal mit etwas Transzendentem. Dabei variiert jedoch sehr stark, ob sie sich selbst als religiös betrachten oder nicht. Während eine Anzahl der von mir Befragten eine atheistische Weltsicht einnehmen und Religion als Abgrenzungskategorie verwenden, gibt es jedoch auch (und meiner Ansicht nach in steigender Tendenz) Akteurinnen, die sich nicht nur musikalisch mit religiösen Traditionen auseinandersetzen, sondern auch einen persönlichen Bezug dazu propagieren. Wie dieser Bezug aussieht, ist wiederum individuell, er kann er in einem traditionell-religiösen Setting verankert sein oder sich New Age-Weltanschauungen zu eigen machen.

Neben diesen persönlichen Einstellungen zum Black Metal der Akteure tritt eine Ebene der Rezeption religiöser Codes, die ich im Folgenden genauer anschauen will.

5.3.5 Im Black Metal rezipierte religiöse Codes und ihre Deutung

Neben den Selbstaussagen von Akteuren, die den Black Metal als etwas Religiöses definieren, interessieren in der vorliegenden Studie vor allem die in dieser Musikszene rezipierten religiösen Codes. Im Black Metal finden sich auf Tonträgern, Bandphotographien, in Logogrammen, auf Kleidungsstücken und auch im rituellen Kontext (Abb. 18) Kreuze, Pentagramme, die Zahl 666, Thorshämmer, ägyptische Gottheiten, Kali-Figuren oder Anzu-Vogelmonster, um nur einige Beispiele der Bandbreite an religiösen Codes, die in dieser Szene zu finden sind, anzuführen.

452 Feldnotizen, 1.5.2010.



Abb. 18: Ein Akteur malt an einem Konzert mit Kreide ein Pentagramm auf den Boden. Basel, 4.10.2015. Erbetene Photographie. © Eisa.ch.

Gewisse dieser Codes, allen voran das Kreuz, sind in Europa so stark als religiös im soziokulturellen Imaginären verankert, dass sie zweifellos von einem Grossteil der Europäerinnen mit Religion in Verbindung gebracht werden. Diese starke Verankerung basiert darauf, dass solche Codes von religiösen Traditionen jahrhundertelang medial prägnant verwendet und als Identitätsmerkmal propagiert wurden. Ich will dies beispielhaft am Kreuz illustrieren: Die Identifizierung verschiedener christlicher Denominationen mit dem Kreuz ist so stark, dass das Kreuz zu einem allgemeinen Code für das Christentum an sich geworden ist. Diese Verbindung zwischen Kreuz und Christentum, wobei das Kreuz auf den Tod von Jesus hinweisen soll, beginnt bereits in der Spätantike. Wie stark diese Symbolhaftigkeit und Identifikation ist, erkennt man beispielsweise an der Legende, dass der römische und nicht christliche Kaiser Konstantin vor der Schlacht an der milvischen Brücke 312 gegen seinen Kontrahenten Maxentius eine Vision gehabt habe, die ihm den Sieg versprach, wenn er das christliche Kreuz oder das Staurogramm (ein Kreuz in Verbindung mit einem Rho) auf den Schilden anbringe.⁴⁵³ Historisch ist umstritten, wie Konstantin

453 Von dieser Vision berichten beispielsweise Laktanz in *De mortibus persecutorum* 44, 1–9 und Eusebius von Caesarea in seiner *Vita Constantini* 1, 27ff.

wirklich zum Christentum stand, aber durch solche Legenden wurde er in der Rezeption zu einem Christen stilisiert, wobei das Kreuz eine starke symbolische Funktion in dieser Wertung einnimmt.⁴⁵⁴ Diese bedeutende Wirkung des Kreuzes als Identitätsbezeichnung des „eigenen“ Christentums zeigt sich besonders in der Begegnung mit Denominationen oder Religionen der „Anderen“. Vor allem in konfliktüsen Kontakten nach innen und nach aussen übernimmt das Kreuz die Funktion einer identifikatorischen Repräsentation des „Eigenen“. Gegen Häresien, Hexereien, aber auch in den sogenannten Kreuzzügen gegen die muslimischen Staaten nahm das Kreuz diese Funktion ein – der Name „Kreuzzüge“ zeigt bereits, wie stark das Kreuz in der Rezeption (denn die Bezeichnung *cruce signatus* entstand erst gegen Ende des 12. Jahrhunderts) mit dem Christentum verbunden wurde.⁴⁵⁵

Die starke Verbindung zwischen Kreuz und Identitätsbekundung zum Christentum als Ganzes und seinen einzelnen Denominationen in ihrer ganzen Bandbreite findet sich auch heute.⁴⁵⁶ Streitigkeiten über Kreuze in öffentlichen Räumen sind eine aktuelle Thematik. Sie zeigen, wie selbstverständlich der Code des Kreuzes noch immer als christlich und damit als religiös gelesen wird. Besonders aktuell ist die Debatte über die Kreuz-Aufhängepflicht in staatlichen Behörden in Bayern im Jahr 2018. Hierbei wird als so unverrückbar angesehen, dass es sich beim Kreuz um einen religiösen Code handelt, dass von den Kreuzbefürwortern begründet werden muss, inwiefern ein Kreuz nicht nur einen religiösen, sondern auch einen kulturellen Code darstelle und deshalb der Entscheid, ein solches in jedem staatlichen Gebäude zu verlangen, unproblematisch sei.⁴⁵⁷ Das Kreuz ist also im europäischen soziokulturellen Imaginären dermassen eng mit Religion verknüpft, dass es in öffentlichen Berichterstattungen unbegründet als religiös gedeutet wird.

454 Siehe zu der Bedeutung und Rezeption der Schlacht bei der milvischen Brücke im Christentum: Van Dam 2011. Zum Kreuz als Code vor Konstantin siehe Longenecker 2015.

455 Zu den Kreuzzügen siehe Asbridge 2010.

456 Siehe aus katholisch-theologischer Sicht die Aufsätze über das Kreuz im öffentlichen Raum und die heutige Bedeutung des Kreuzes in: Knop/ Nothelle-Wildfeuer 2013.

457 Siehe z.B. die Berichterstattung auf tagesschau.de vom 26.4.2018: „Bayerns Ministerpräsident Markus Söder hat Kritik an den Kruzifix-Plänen seiner Landesregierung zurückgewiesen. Das Kreuz sei zwar in erster Linie ein religiöses Symbol, gehöre „aber auch zu den Grundfesten des Staates“, sagte Söder im *tagethemen*-Interview.“ Söder zum Kruzifix-Streit, auf: <https://www.tagesschau.de/inland/bayern-kreuz-105.html> (27.4.2018).

Auch andere religiöse Codes sind gegenwärtig so stark im soziokulturellen Imaginären mit einer bestimmten Religion verbunden, dass sie als selbstverständlich religiös betrachtet werden. Ein weiteres Beispiel, das ich hier nicht ausführen werde, ist das muslimische Kopftuch, bei dem immer wieder betont werden muss, dass Trägerinnen auch andere Gründe für die Wahl dieses Kleidungsstückes als nur Religion haben.⁴⁵⁸

Wie sieht es diesbezüglich im Black Metal aus? Wie werden religiöse Codes, die in dieser Szene rezipiert werden, gedeutet? Vor allem: Wie interpretieren Black Metal-Akteurinnen selbst solche Codes? Erkennen sie die Verweise von verkehrten Kreuzen, Teufelsdarstellungen, der Zahl 666 oder Figuren von Gottheiten auf religiöse Traditionen oder ist ihnen das nicht wichtig? Um die Verbindung zwischen den individuellen emischen Meinungen der im Zuge der ethnographischen Feldforschung befragten Akteurinnen und meiner etischen Sicht auf das Feld zu ziehen, sollen im Folgenden einige Gedanken zu den Deutungen der im Black Metal verwendeten Codes als „religiös“ angeführt werden. Ich will zuerst fragen, wie auf der Ebene der Wissenschaft diese Verbindung gezogen wird und danach die emische Perspektive zur Sprache kommen lassen.

Die metasprachlich-etische Sicht auf religiöse Codes im Black Metal

Die Black Metal-Forschung – und dazu zähle ich auch mich – ist sich einig, dass dieses Musikgenre besonders häufig auf religiöse Codes verweist. In fast allen Studien über Black Metal wird auf die Rezeption religiöser Codes eingegangen.⁴⁵⁹ Ich will hier stellvertretend ein Zitat der Musikwissenschaftlerin Sarah Chaker anführen, in dem sie argumentiert, dass viele im Black Metal verwendete Codes aus religiösen Traditionen entnommen sind und zwar sogar dann, wenn sie sich explizit gegen Religion aussprechen, wie etwa das umgedrehte Kreuz:

Daneben nehmen im Black Metal, passend zu den zentralen Inhalten, satanische und antichristliche Symbole breiten Raum ein [...]. Zu den einschlägigen Symbolen gehört u.a. das umgedrehte Kreuz (auch Pe-

458 Siehe zu diesen Debatten: Grigo 2015, die explizit eine Trägerin zu Wort kommen lässt.

459 Siehe Langebach 2007, 75–84; Lücker 2011, 126ff. (über die Manu Cornuta) Trummer 2011, 248–268; Hecker 2012, 136f.; Berndt 2012 (aus theologischer Sicht); Chaker 2014, 165; Chaker/ Schermann/ Urbanek 2018; zu Black Metal und Neopaganismus: Mørk 2011, 127ff.; Penke/ Teichert 2016.

trus-Kreuz genannt, nach dem Heiligen Petrus, der in Rom kopfüber gekreuzigt worden sein soll), welches für die Umkehrung der christlichen Werte steht. Black-Metal-AnhängerInnen tragen dieses häufig als Kettenanhänger, ebenso das Pentagramm, einen fünfzackigen Stern, der in seiner umgedrehten Variante (mit der Spitze nach unten) auf Satan verweist, im Mittelalter (als sogenannter Drudenfuss) aber auch ein Schutzzeichen darstellte. Der Ziegenbock als Sinnbild des Teufels sowie die Zahlenfolge 666 als ein Symbol für den Antichristen und laut biblischer Johannesoffenbarung die ‚Zahl des Tieres‘ finden sich häufig in den Bilderwelten des Black Metal. Hinzu kommen Symbole aus der nordischen Mythologie. Thorshämmer sind als Schmuckstücke unter Black-Metal-AnhängerInnen weit verbreitet, Bandlogos und CD-Designs zieren außerdem häufig nordische Runen.⁴⁶⁰

Chaker liefert ein kurzes Inventar der wichtigsten Codes und zieht den Bezug zu deren Herkunft aus spezifischen religiösen Traditionen wie der römisch-katholischen oder einer vorchristlich-skandinavischen. Viele dieser religiösen Codes, auch die aus dem christlichen Kontext entlehnten, haben den Weg in den Black Metal jedoch nicht durch Primärquellen, sondern via Okkultismus des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts sowie durch den New Age der 1960er und 1970er Jahre gefunden. Diese Entwicklung zeigt der Kulturwissenschaftler Manuel Trummer am Beispiel des Codes des Teufels prägnant auf. Trummer legt in seiner Studie von 2011 zunächst kulturhistorisch dar, wie der Teufel als Code vom christlichen Kontext im Blues rezipiert wurde und dann via New Age in die Rockmusik und den Heavy Metal wanderte.⁴⁶¹ Der Teufel ebenso wie Petruskreuze und Pentagramme, die im Okkultismus vor allem des frühen 20. Jahrhunderts und dem okkulten New Age der 1970er bedeutsam waren, werden bis heute aus einer Aussensicht als sogenannt negative religiöse Codes gelesen. Vor allem in Publikationen der 1990er Jahre, die nicht aus der Szene kamen, wurden solche Codes als satanistisch gedeutet und mit assortierten soziokulturellen Feldern wie Tod, Aggression, Hass, Anti-Christentum, Magie, freier Sexualität oder Egoismus verbunden.⁴⁶²

Aber im Black Metal werden auch verschiedenste andere religiöse Codes rezipiert, die nicht mit einer christlichen Tradition oder mit Satanismus verbunden werden können. Ich habe in einem Aufsatz von 2011 dieselbe

460 Chaker 2014, 165.

461 Zum „Wandern“ als Metapher für das Rezipiertwerden von Termini und Konzepten siehe Bal 2002.

462 Siehe zum Beispiel bei: Zöller 1992 oder noch stärker bei: Grandt/ Grandt 1996.

5 Das Fallbeispiel Black Metal: Rahmung

Beobachtung, wie Trummer sie am Fall des Teufels klärt, an der Rezeption von religiösen Codes aus dem altorientalischen Raum herauskristallisiert.⁴⁶³ Im Black Metal tauchen in Liedtexten, auf Albumcover, in Bandnamen oder als Aufdrucke auf T-Shirts immer wieder religiöse Codes aus der Antike auf. Als Beispiel kann das Cover der LP „Hermeticism“ von Acherontas dienen (Abb. 19). Der Titel des Tonträgers verweist auf die hellenistische Hermetik. Das Bild inklusive des Logogramms besteht aus einer Bricolage aus altägyptischen (Horusauge, Flügelsonne) und altorientalischen (Anzu-Vogelungeheuer) sowie dem Okkultismus (Pentagramm, Schlangen), der griechischen Antike (Minotaurus) und dem Christentum (Messkelch) entlehnten Codes.



Abb. 19: Acherontas, „Hermeticism“ (World Terror Committee 2011), 7“ Vinyl.
© Eisa.ch

Wie mit der Figur des Teufels ist es auch bei antiken Codes so, dass sich manche Bands mit den originalen Quellen auseinandersetzen, dass aber viele der Codes auch via New Age in den Black Metal übernommen wer-

463 Höpflinger 2011.

den.⁴⁶⁴ Dies wird auch aus emischer Sicht nicht bestritten. Ein Musiker behauptet, dass altorientalische Codes via Lovecraft und das Necronomicon in den Black Metal gewandert seien: „[...] ich bin mir absolut sicher, über 99,8% aller Metal-Bands beziehen ihr ‚Wissen‘ [über den Alten Orient, Anm. AKH] aus dem Necronomicon, nicht einmal aus Lovecraft selbst“.⁴⁶⁵ Das Necronomicon ist ein fiktives okkultes Buch, das vom US-amerikanischen Horroautor H.P. Lovecraft in seinen Geschichten erfunden wurde. Diese Idee eines schrecklichen okkulten Buches wurde von Lovecraft-Fans in den 1960er Jahren weitergedacht und fortgeschrieben, was darin resultierte, dass heute auf dem Buchmarkt mehrere Versionen eines solchen Necronomicons tatsächlich erhältlich sind. Einige davon sind voll von Verweisen auf altorientalische Mythen, die darin in adaptierter Weise als uraltes Wissen neu verkauft werden.⁴⁶⁶ Die Bedeutung dieses Necronomicons, der darin erhaltenen altorientalischen Texte, aber auch Lovecraft als inspirierenden Autor für den Heavy Metal haben die beiden Autorinnen Elisabeth A. Clendinning und Kathleen McAuley 2010 in einem Aufsatz mit dem Titel *The Call of Cthulhu: Narrativity of the Cult in Metal* dargelegt.⁴⁶⁷ Sie zeigen die aufschlussreiche Mischung der Rezeption aus unterschiedlichen Quellen auf sowie die innovative Umdeutung religiöser, aber auch aus der Fantasy übernommener Codes auf.

Die Heavy Metal-Forschung ist sich also einig, dass religiöse Codes in verschiedenen medialen Ausdrucksformen des Metal rezipiert werden. Doch wie deuten Akteure selbst ihre Szene diesbezüglich?

Die emische Sicht auf religiöse Codes im Black Metal

Ich habe per Facebook und E-Mail verschiedene Akteure gefragt, ob „religiöse Symbole“ ihrer Meinung nach eine Rolle im Black Metal spielen.⁴⁶⁸ Dabei habe ich absichtlich offen gelassen, womit die Befragten den Begriff

464 Genauer ausgeführt habe ich das in Höpflinger 2011 am Beispiel der Rezeption des akkadischen Weltschöpfungsepos Enuma Elish.

465 E-Mail mit Herr Geiss, 2.5.2011.

466 Siehe z.B. die Variante vom Richard Schikowski-Verlag: Alhazred 1980.

467 Clendinning/ McAuley 2010.

468 Ich habe nicht nach „religiösen Codes“ gefragt, weil der Begriff Code wohl nicht verstanden worden wäre. Absichtlich habe ich aber auch nicht nach „Religion“ im Black Metal gefragt. Das habe ich in vielen anderen Interviews gemacht. Dieses Mal wollte ich explizit wissen, was sie unter dem Begriff „religiöses Symbol“ verstehen.

„religiöses Symbol“ verbinden. Die Antworten waren vielschichtig und tiefgehend. Die Akteure haben in ihren Antworten gezeigt, dass sie über sehr viel mehr Wissen bezüglich religiösen Traditionen verfügen als vielfach aus einer Aussensicht angenommen wird. Vor allem die Debatten der 1990er Jahre, ob es sich bei Heavy Metal um ein Spiel oder um „gefährlichen“ Satanismus handle, klingen bis heute nach.⁴⁶⁹ Denn noch in der Gegenwart wird auch aus ethischer Perspektive debattiert, ob es sich bei der Aufnahme religiöser Codes im Black Metal „nur“ um Provokation handle oder ob doch eine „ernsthafte“ religiöse Position dahinter stehe.⁴⁷⁰ Diese dichotome Unterscheidung von Spiel und Ernst finde ich problematisch, wie ich in Kap. 9 zeigen und in Kap. 13 noch einmal reflektieren werde. Denn Provokation ist ein zentraler Aspekt der Black Metal-Identitätsbildung und auch das Spielerische gehört traditionellerweise zu Religion, man denke an römisch-katholische witzige Fastnachts-Predigten.

Ich habe also verschiedene Akteure nach der Bedeutung religiöser Codes im Heavy Metal gefragt. Aus den Antworten will ich vier besonders ausschlussreiche Beispiele anführen. Ich beginne mit einem langjährigen Metal-Fan, der sich selbst als religiös bezeichnet (wobei dies für das folgende Zitat nicht von Relevanz ist):

Religion als Thema ist im Metal dauerpräsent... sehr oft werden religiöse Themen aufgegriffen und religiöse Traditionen zitiert und verarbeitet – wenn es um das Christentum geht, öfters kritisch hin bis zu offen negativ – aber lange nicht nur! Trotzdem würden sich die wenigsten Metalheads als religiös bezeichnen, im Gegenteil: Viele würden sich gegen eine solche Einordnung wehren. Doch die Beschäftigung mit Religion und religiösen Themen findet wohl in kaum einer anderen ‚Jugendkultur‘ so ausgeprägt statt wie im Metal.⁴⁷¹

Der Befragte betont die Zentralität von Religion als Thema im Heavy Metal, erläutert aber auch, dass viele Fans sich selbst deswegen nicht als religiös bezeichnen. Seiner Meinung nach ist ein Charakteristikum von Metal als Subkultur genau diese exzessive Beschäftigung mit religiösen Themen.

In eine sehr ähnliche Richtung argumentierte ein Black Metal-Musiker und langjähriger Szenegänger. Er antwortete auf meine Frage folgendermassen:

469 Siehe Zöller 1992; Grandt/ Grandt 1996.

470 Siehe z.B. Berndt 2012, 128, der vom „harmlosem Image“ der Band Mayhem spricht.

471 Schriftliches Interview vom 11.1.2012, A3, 1–3.

Black Metal ist undenkbar ohne religiöse Symbole. Es werden, seit der ersten und zweiten Stunde des Black Metal, Kreuze, umgedrehte Kreuze, Pentagramme oder auch nordische Götter-Symbole wie der Hammer von Thor verwendet. Meistens kommen diese Symbole in Logos und/ oder Artworks oder auf Merchandise wie T-Shirts vor.

In vielen Fällen fallen die Symbole etwas aus dem Kontext. Beispielsweise benutzen Bands, die von sich aus behaupten, nicht religiös zu sein, umgedrehte Kreuze in ihren Artworks (eine Band, welche das von sich behauptet, sind die Schweizer von Blakk Old Blood). Bands wie Antaeus oder The Order of Apollyon spielen auch bewusst mit ‚normalen‘ (nicht umgedrehten) Kreuzen, obwohl sie explizit nicht christlichen Glaubens sind.

Weiter gibt es viele ‚pseudoreligiöse‘ Symbolik, die auf Geschichten von Lovecraft oder des Fantasiewerks Necronomicon (Bands wie: Un-aussprechlichen Kulten, Drowning the Light) aufbauen und, meiner Meinung nach, als Ersatzreligion interpretiert werden können. Oder es wird die Symbolik von okkulten Gesellschaften wie der Church of Satan (jede Black Metal-Band, die ein Pentagramm verwendet), des Temple of the Black Light (Dissection, Arckanum, Freitod) oder von Strömungen wie der Thelematischen Philisophie [...] (Absinthropy, Absu) verwendet.

Es gibt auch Bands, die von östlichen Religionen geprägt sind (Cult of Fire, Acherontas, Nastrond), welche verschiedene Symbole zu einer generellen Aussagen verschmelzen. Acherontas beispielsweise benutzen ein Pentagramm in Verbindung mit einer Trishula (eine Art Dreizack und Attribut des Gottes Shiva und bringen dies mit der Göttin Kali in Verbindung – zum Beispiel auf einem Shirt, welches von W.T.C. veröffentlicht wurde). Nastrond beispielsweise verbinden tibetische Totenmasken mit nationalsozialistischen Fahnen, und Cult of Fire widmen bei Konzerten ihre gesamte Bühne der Göttin Kali, indem sie unzählige Bilder und Statuen von Kali zwischen Totenschädeln und Tierkadavern zur Schau stellen.⁴⁷²

Dieses Zitat zeigt das vielseitige und tiefgehende Wissen des Befragten über Black Metal und verschiedene religiöse Traditionen auf. Er weiss um deren Codes und kann als Rezipient die Produzentensicht nachvollziehen. Der Akteur macht sich in seiner Aussage auch Gedanken darüber, was zu „Religion“ gezählt werden könnte, beispielsweise, wenn er von

472 E-Mail von N., 24.4.2018, orthographisch korrigiert.

„pseudoreligiös“ oder „Ersatzreligion“ spricht. Er öffnet in diesem Zitat also eine grosse Bandbreite an Fragen rund um die Rezeption religiöser Codes. Dabei verweist er bei allen Aussagen auf die betreffenden Bands und untermauert so seine Thesen.

Ein jüngerer Black Metal-Musiker beantwortet dieselbe Frage nach religiösen Codes wie folgt:

Die häufigsten Symbole: ganz klar das verkehrte Kreuz (nicht Petrus-Kreuz), sondern Jesus auf dem Kopf. Das Pentagram und Baphomet von LaVey... davon gibts 2 Versionen, die erste lvjhn⁴⁷³. Und die zweite, die glaub ich gar nichts bedeutet... Viele Bands wissen das nicht... [...] Sulphur/ Belial und Luzifers Sigil. Das sind die Symbole, die ich am häufigsten sehe... natürlich kamen in den letzten paar Jahren durch den Okkult-Trend⁴⁷⁴ viele Symbole hinzu.⁴⁷⁵

Dieser Musiker fokussiert in seiner Antwort auf okkulte Codes. Dabei sucht er nach einer Bedeutung dahinter und macht deutlich, dass es richtige und falsche Visualisierungen davon gebe (Abb. 20). Er unterwirft die Codes also klaren Normen und grenzt sich ab von denen, die diese Regeln nicht kennen. Er deutet aber ebenfalls an, dass sich die Palette an verwendeten religiösen Codes wandle, gemäss dem Befragten kamen in den letzten Jahren weitere Codes ins Black Metal-Repertoire. Aufschlussreich an dieser Aussage ist auch, dass er das Petruskreuz und den verkehrten Jesus unterscheidet und explizit darlegt, dass er nicht das christliche Petruskreuz meine, sondern das antichristlich gedeutete umgedrehte Kruzifix.

473 Gemeint sind die unvokalisierten hebräischen Buchstaben „lwjhn“ für Levjathan.

474 Er meint damit, dass in den letzten Jahren im Black Metal vermehrt nach okkulten Traditionen gesucht wird und okkulte Codes sich besonderer Beliebtheit erfreuen.

475 FB-Nachricht von Thymos, 24.4.2018, orthographisch korrigiert.



Abb. 20: Das vom Akteur erwähnte Pentagramm mit der Buchstabenabfolge „lvjthn“.

Ein dritter befragter Musiker antwortet auf meine Frage mit folgender Aussage:

Also so wie ich das wahrnimm gits e vielfalt a religiöse symbol, sehr beliebt sind so offensichtlich gege s christetum grichteti symbol, traditionell umgekehrti chrüz oder kruzifix sowie pentagramm oder anderi eher teuflisch anmutendi sache. Zunehmendi Beliebtheit gnüssed aber neuerdings au ageblich tüfergründigi symbol, oftmals usem allgemeine Okkultismus, hüfig aber eifach überno vode werk vom Aleister Crowley.⁴⁷⁶

Auch dieser Musiker betont die okkulten Codes und nennt sie „teuflisch anmutende Sachen“. Er erwähnt, dass viele davon aus den Werken des britischen Okkultisten Aleister Crowley rezipiert werden, wobei er nicht ver-

476 FB-Nachricht von Orlando, 24.4.2018. Übersetzung AKH: „Also, so, wie ich das wahrnehme, gibt es eine Vielfalt an religiösen Symbolen. Sehr beliebt sind so offensichtlich gegen das Christentum gerichtete Symbole, traditionell umgekehrte Kreuze oder Kruzifixe sowie Pentagramme oder andere eher teuflisch anmutende Sachen. Zunehmende Beliebtheit geniessen aber neuerdings auch angeblich tiefergründige Symbole, oftmals aus dem allgemeinen Okkultismus, häufig aber aus den Werken von Aleister Crowley übernommen.“

heimlicht, dass er diese als nur vordergründig tiefesinnig betrachtet. Dann fährt er fort:

s ding isch glaub, dass d usenandersetzig mitere religion im black metal häufig uf textlicher ebeni stattfindet, und grad jetzt bi mine neue text han ich mich zimlich vertüft mit dere thematik usenandgsetzt. aber ich wür behaupte dass genau so en religiöse bezug binre band bestat, wo nur lyrics het wie ‚slay the nazarene‘ oder ‚christrapping black metal‘ oder my personal favorite vo marduk: ‚jesus christ sodomized‘ haha... so au bi textlich vill tüfer gehende (zumindest us theologischer sicht) bands wie deathspell omega. ich wür sogar so wiit gah z säge dass es ohni religion und insb. ohni christetum gar kein black metal i dem sinn würd geh, isch ja so wiit ich das chan navollzieh unter anderem useme drang vo de skandinavier entstande, sich vo de ihrer urkultur fremde, christliche peiniger z befreie, idem dass si s christetum und d chile quasi ‚frontal‘ agriefed, unter anderem mit church burnings etc... aber ja das einfach so chli the general/generic thoughts uf die en übliche black metal hörer dürft cho.⁴⁷⁷

Hierbei finde ich vor allem zwei Aussagen spannend: Mit dem letzten Satz, dass dies einige Gedanken seien, auf die auch ein üblicher Black Metal-Hörer kommen dürfte, zeigt er, dass er davon ausgeht, dass sein Zitat die allgemeine Black Metal-Meinung repräsentiere. Aufschlussreich ist dabei zweitens, dass er die These vertritt, dass es ohne Religion keinen Black Metal geben würde („Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, dass es ohne Religion und insbesondere ohne das Christentum gar keinen Black Metal

477 Facebook-Nachricht von Orlando, 24.4.2018. Übersetzung AKH: „Ich glaube, dass die Auseinandersetzung des Black Metal mit Religion häufig auf der textlichen Ebene stattfindet. Bei meinen neuen Texten habe ich mich ziemlich vertieft mit dieser Thematik auseinander gesetzt. Aber ich würde behaupten, dass [auch] genau ein solcher religiöser Bezug bei einer Band besteht, die nur Lyrics hat wie ‚slay the nazarene‘ oder ‚christrapping black metal‘ oder – mein persönlicher Favorit von Marduk – ‚jesus christ sodomized‘ haha... So [verhält es sich] auch bei textlich viel tiefer gehenden (zumindest aus theologischer Sicht) Bands wie Deathspell Omega. Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, dass es ohne Religion und insbesondere ohne das Christentum gar keinen Black Metal in diesem Sinne geben würde. So weit ich das nachvollziehen kann, ist er ja unter anderem aus dem Drang der Skandinavier entstanden, sich von den ihrer Urkultur fremden, christlichen Peinigern zu befreien, indem sie das Christentum und die Kirche quasi ‚frontal‘ angegriffen haben, unter anderem durch Kirchenbrandstiftungen etc. Aber ja, das sind einfach ein bisschen die allgemeinen Gedanken, auf die ein üblicher Black Metal-Hörer kommen dürfte.“

in diesem Sinne geben würde.“). Er begründet dies historisch mit der sogenannten zweiten Welle des Black Metal in Norwegen, die sich durch Kirchenbrandstiftungen ausprägte und popularisierte.⁴⁷⁸

Die drei hier zitierten Musiker finden die Frage nach religiösen „Symbolen“ im Black Metal also nicht merkwürdig, sondern sind sich im Gegen teil einig, dass Black Metal rege Codes aus religiösen Traditionen rezipiere. Sie alle nennen okkulte und anti-christliche Codes und reflektieren ihre Aussagen. Dennoch geht jeder von ihnen sehr unterschiedlich an diese Frage heran. Orlando erläutert mir schliesslich auch das Konzept seiner eigenen Band, indem er anfügt: „A. [Name seiner Band, anonymisiert AKH] het eigentlich NUR mit religion ztue zwar e nöd sehr verbreiteti religion aber weg dem ischs nöd weniger e religion“.⁴⁷⁹ Das „nur“ ist dabei in seiner Originalnachricht betont, was der ganzen Aussage eine spezielle Wendung gibt. Der Befragte geht in dieser Aussage weiter, als meine Frage dies impliziert hat. Es geht ihm nicht mehr um die Rezeption von religiösen Codes, sondern darum, dass er sich in seiner Musik ausschliesslich mit Religion beschäftige.

Der Blick auf emische Aussagen zeigt, dass die Akteure sich einig sind, dass in dieser Musikszene rege Rezeptionsprozesse rund um Codes aus religiösen Traditionen stattfinden. Die emische und die etische Dimension widersprechen sich in diesem Fall also nicht, Forschende und Akteurinnen stimmen überein, dass im Black Metal rege Codes aus religiösen Traditionen aufgenommen werden. Ich will nun im Folgenden anhand eines Blicks auf vestimentäre Prozesse genauer untersuchen, wie solche rezipierten religiösen Codes in der Schweizer Black Metal-Szene Bedeutung generieren und welche Funktionen sie einnehmen.

478 Siehe dazu Moynihan/ Söderlind 1998.

479 FB-Nachricht von Orlando, 24.4.2018. Übersetzung AKH: „A. hat eigentlich NUR mit Religion zu tun. Zwar [ist es] nicht eine sehr verbreitete Religion, aber deswegen ist es nicht weniger eine Religion.“

6 Repräsentation: Das materielle Imaginäre

Corpsepaint ist sozusagen die Visualisierung der Schattenseite der Seele.⁴⁸⁰

6.1 Repräsentation als mediale Vermittlung des Imaginären: Definition

In Kap. 2 habe ich Kleidung als Repräsentationssystem umrissen. Darauf basierend argumentiere ich, dass Repräsentation eine Schlüsselkategorie bildet, um sich religiösen Codes in der Populärkultur zu nähern. Ich argumentiere deshalb, dass es Sinn macht, den analytischen Zugang auf dieser Ebene des Kulturzirkels anzusetzen. Doch wie ist die Prozesskategorie „Repräsentation“ zu verstehen?

Der Begriff Repräsentation geht auf das lateinische Wort *repraesentare* (vergegenwärtigen, vor Augen stellen) zurück. Daran anschliessend verstehe ich Repräsentation als eine Vergegenwärtigung des soziokulturellen Imaginären in einem materiellen oder medialen Sinn.⁴⁸¹ Eine Vergegenwärtigung ist jedoch nicht nur eine Sichtbarmachung, sondern ein Interagieren zwischen dem materiellen oder medialen Abbilden soziokultureller Vorstellung und dem gleichzeitigen Formen kollektiver Erwartungen durch das materielle Abbilden. Man muss hier also von einem Wechselspiel zwischen medialer Form und Vorstellung sprechen. Stuart Hall zeigt diese Interrelation in einem Aufsatz mit dem Titel *The Spectacle of the „Other“* von 1997 prägnant am Beispiel der Repräsentation von *race* in Mainstream-Filmen und massenmedialen Inszenierungen des 20. Jahrhunderts:⁴⁸² Der als „schwarz“ inszenierte Körper wurde in Filmen, in Zeitungen, Werbungen, auf Bildern bis in die 1970er Jahre stark stereotypisiert dargestellt, wobei diese Stereotypisierungsprozesse soziokulturelle Vorstellungen über *race* aufnahmen, sie durch die mediatisierte Repräsentation nährten und im Medium Film oder Bild visuell neu konstruierten. Reprä-

480 Interview mit Lotan, 20.7.2007, A10, 7.

481 Siehe zu der Kritik am Konzept der Repräsentation im Sinn der Vorstellung von etwas nicht unmittelbar Gegebenem die Aufsätze in Freudenberg/ Sandkühler 2003.

482 Hall 1997; in deutscher Übersetzung Hall 2004b.

sentationen sind also, um die berühmten Geertz'schen Kategorien heranzuziehen und für unseren Blick zu adaptieren, gleichzeitig Modell *von* etwas und Modell *für* etwas.⁴⁸³

Repräsentation, wie ich sie hier verstehre, kann deshalb nicht gelöst werden von materiellen Objekten und medialen Vermittlungen. Denn das soziokulturelle Imaginäre wird kulturwissenschaftlich erst untersuchbar in seiner medial repräsentierten Form. Erst diese materiellen oder medialen „Festschreibungen“⁴⁸⁴ schliessen den Kreislauf zwischen der Repräsentation als Modell von etwas und als Modell für etwas.⁴⁸⁵ Gleichzeitig vermittelt und formen Repräsentationen aber etwas, das über die materiell-sichtbare Vergegenwärtigung hinausgeht, wie Stuart Hall betont. Repräsentation arbeitet

zur gleichen Zeit auf zwei verschiedenen Ebenen: auf einer bewussten und offensichtlichen Ebene, und auf einer unbewussten und unterdrückten Ebene. Die erste Ebene dient oft als an die Stelle der zweiten tretende ‚Tarnung‘. [...] Zudem ist das, was visuell durch die Praktiken der Repräsentation produziert wird, nur die halbe Geschichte. Die andere Hälfte – die tiefere Bedeutung – liegt in dem, *was nicht gesagt, aber vorgestellt wird, was impliziert wird, aber nicht gezeigt werden kann*.⁴⁸⁶

Hall erklärt, dass durch Repräsentationen weiterführende semantische Resonanzfelder angesprochen werden, dass sie nicht nur explizit, sondern auch implizit Vorstellungen normativer Art formen.

Ich will, um diese Prozesse der Repräsentation zu verdeutlichen, ein Kleidungsbeispiel anführen. Um die Relevanz von Repräsentation für die Generierung soziokultureller Bedeutung aufzuzeigen, eignet sich ein Blick auf Gender und Kleidung besonders. Denn materielle Kleidungsstücke spielen vielerorts eine massgebliche Rolle zur gleichzeitigen Formung und Vermittlungen von Gender.

Zunächst sind Kleidungsstücke selbst oft genderisiert durch eine Festschreibung eines semantischen Verweises im Material, beispielsweise finden sich auf der expliziten Ebene der Repräsentation Herren-, Damen- und

483 Siehe Geertz 1987, 52–54.

484 Ich spreche hier von Festschreibungen, weil kulturelle Bedeutung durch die materielle und mediale Form Zeit überdauern kann; es ist aber keinesfalls eine Festschreibung im Sinne einer semantischen Monosemierung gemeint. Materielle Objekte bleiben polysem.

485 Siehe Geertz 1987, 52–54.

486 Hall 2004b, 150, Hervorhebung im Original.

Kinderkollektionen, die je spezifische materielle Eigenschaften hinsichtlich Stoffwahl, Schnitt, Farbe, Art des Verschlusses, etc. aufweisen. Ist Kleidung explizit nicht genderisiert, wird sie mit dem spezifischen Adjektiv „unisex“ gekennzeichnet, wobei dann oft die weitere Aufmachung gender-spezifisch ausgeprägt ist. Durch die Wahl eines bestimmten Kleidungsstückes wird explizit die Zugehörigkeit des Trägers zu einem bestimmten Gender konstruiert und vermittelt oder eben hinterfragt. Solche Kleidungsstücke repräsentieren dabei aber nicht nur Gender, sondern implizit immer auch damit verbundene kollektive Erwartungen. Wie sich eine Person verhält, wie andere Menschen auf die reagieren, welche unbewussten Annahmen getroffen werden, wie der Habitus ist, all dies hängt massgebend von einer Einteilung in ein bestimmtes Gender, die durch Kleidung repräsentiert und gleichzeitig konstruiert wird, ab. Dabei ist es zentral, dass Kleidung solche Rollenvorstellungen nicht nur wie ein Spiegel abbildet, sondern diese auch im Sinne von Idealbildern prägt. Die Korsette des späten 19. Jahrhunderts beispielsweise erhärten Gendergrenzen und formen das Idealbild einer zerbrechlichen (da sie mit diesem Kleidungsstück kaum schwer arbeiten kann), unbeholfenen, sanduhrförmigen Frau – ein Idealbild, dem, mit Blick auf die vielen Arbeiterinnen in den Fabriken und Frauen im Land- und im Hausdienst, nur wenige Frauen tatsächlich entsprachen.

Besonders plakativ wird Interaktion zwischen Kleidung als „Modell von“ und gleichzeitig „Modell für“ Gender, wenn sich die beiden Prozesse bezüglich der kollektiven Erwartungen nicht decken. Ein Beispiel hierfür ist Abb. 21: Diese Werbung von 2011 für einen Push-up-Büstenhalter zeigt auf der expliziten Ebene eine blonde Person in einem schwarzen Kleid, die für Unterwäsche Werbung macht. Dabei sieht man die besagte Unterwäsche lediglich als einen über die Schulter gelegten Träger. Viel wichtiger an dieser Werbung ist, was damit implizit vermittelt wird. Das Bild repräsentiert im Sinne eines „Modells für“ kollektive Erwartungen an eine gegenwärtige ideale Frau. Sie ist sexy, verführerisch, ein wenig wild, ein wenig geheimnisvoll. Damit öffnen sich semantische Horizonte von Schönheitsvorstellungen, Jugendwahn, Fragen nach Erfolg in sozialer Hinsicht, Erwerb von sozialem (und ökonomischem) Prestige, etc.

Gleichzeitig spielt die besagte Werbung damit, dass diese impliziten Bedeutungsmomente explizit mit einem Körper verbunden werden, der als nicht-weiblich gilt. Denn die Person auf der Werbung ist das Haute Cou-

6.1 Repräsentation als mediale Vermittlung des Imaginären: Definition

ture Model Andrej Pejic, ein junger Mann und Transgendermodel.⁴⁸⁷ In der Figur Andrej Pejic auf der Büstenhalter-Werbung werden Erwartungen an Frauen bezüglich des Aussehens (blond, jung, schlank, sexy) auf der Ebene der Repräsentation gespiegelt und gleichzeitig auf eine witzige, Aufmerksamkeit erregende⁴⁸⁸ Weise durchbrochen und in Frage gestellt: Die ideale Frau auf diesem Bild ist ein Mann. Auf einer expliziten Ebene werden damit Gendervorstellungen spielerisch kritisiert. Auf einer impliziten Ebene kann man sich fragen, was das Verständnis des Mannes als ideale Frau für das Selbstverständnis beider Gender bedeuten kann, v.a. da die Repräsentation hegemonialer Schönheitsvorstellungen nicht durchbrochen wird.

487 Andrej Pejic lief für Männer- und Frauenmode, hat sich aber schliesslich für eine körperliche Geschlechtsumwandlung in eine Frau entschieden. 2011 war er jedoch gemäss „westlichen“ Gendereinteilungen ein junger Mann.

488 Aufmerksamkeit zu erregen, ist eine der Hauptfunktionen von Werbung. Siehe Schierl 2000.



Abb. 21: Werbekampagne der holländischen Firma HEMA für Push-Up-Büstenhalter mit dem damals noch „männlichen“ Transgendermodel Andrej Pejic in Frauenkleidung. Agentur: Doom & Dickson, Amsterdam 2011. Mit freundlicher Genehmigung von HEMA.

Mediale Ausprägungen zeigen oder erzählen also nicht nur, sondern sie bilden, gerade im populärkulturellen Bereich „Regimes der Repräsentation“⁴⁸⁹, wie Hall sie nennt. Diese verfügen über eigene „Grammatiken“ der Repräsentation, die mit hegemonialen Interessen und Macht verbunden sind.⁴⁹⁰ An diese Gedanken anknüpfend fragt Stuart Hall, durchaus mit politischen Absichten (man erinnere sich, dass sein Hauptthema *race* und damit verbunden Rassismus ist): „Ist es möglich, ein dominantes Repräsentationsregime herauszufordern, anzufechten oder zu verändern?“⁴⁹¹ Er reflektiert diese Frage in einer Art, die für die hier vertretene konzeptuelle Auffassung von Repräsentation bedenkenswert ist, da sie das Pendeln zwischen Monosemierungsstrategien und der Polysemie von materiell generierter Bedeutung anspricht:

Ich möchte in Erinnerung rufen, dass das Argument, das es uns erlaubt, diese Frage überhaupt zu stellen, die vielfach explizierte Annahme ist, dass Bedeutung niemals vollständig festgeschrieben werden kann. Wenn Bedeutung durch Repräsentation endgültig festgelegt werden könnte, gäbe es keinen Wandel – und somit keine Gegenstrategien oder Interventionen. Natürlich vollbringen wir extreme Anstrengungen, um Bedeutung zu fixieren – genau darauf zielen die Strategien des Stereotypisierens, oft für eine bestimmte Zeit mit beträchtlichem Erfolg. Aber letztlich beginnt Bedeutung unweigerlich zu entgleiten; sie beginnt, sich zu verschieben, verdreht oder in neue Richtungen gebogen zu werden. Neue Bedeutungen werden über alte hinüber gestülpt.⁴⁹²

Repräsentation ist in diesem Sinne immer in einem prozessualen Sinn zu verstehen, obwohl sie materiell ausgeformt wird.

Auf der Prozessebene der Repräsentation wird deshalb nach der Interaktion von soziokulturellen Vorstellungen, Konventionen, Erwartungen auf der einen und materiellen Ausformungen als festgeschriebene Formen von Repräsentation auf der anderen Seite gefragt. Beide bedingen und beeinflussen sich gegenseitig. So können zwar von Individuen demselben materiellen Objekt gleichzeitig unterschiedliche Bedeutungen eingeschrieben werden, wie das Einstiegsbeispiel mit dem Schmuckstück gezeigt hat. Mit Blick auf Religion sind jedoch kollektive Deutungsprozesse, die meist auf

489 Hall 2004b, 133.

490 Hall 2004b, 134.

491 Hall 2004b, 158.

492 Hall 2004b, 158.

einer diachronen Linie, also über Tradition, vermittelt werden, besonders wichtig. Natürlich darf ein Mensch ein materielles Objekt für sich als „religiös“ deuten; aber soziokulturelle Relevanz erhalten Repräsentationen erst in der kollektiven, Zeit überdauernden Deutung. Religiöse Repräsentation basiert also auf Traditionsprozessen, gleichzeitig funktioniert Tradition erst durch Innovation, wie im Zitat von Hall deutlich wird: Repräsentationen werden immer wieder in neuen materiellen Formen festgeschrieben. Am Ende ist die Repräsentation nur durch die konkrete materielle Festschreibung zugänglich, ihre Deutung basiert aber auf kollektiven tradierten Vorstellungen.

Auf der Prozessebene der Repräsentation schlage ich deshalb vor, sich zunächst einem konkreten Objekt in seiner Materialität zu nähern und von ihm ausgehend nach kollektiven Deutungen und Tradierungsprozessen zu fragen. Die individuelle Deutungsebene wird auf der Dimension der Verwendung ins Spiel kommen. Mögliche Fragen auf dieser Ebene gehen also vom materiellen Objekt aus: Aus welchem Material besteht es? Welche Farben sind bedeutungsvoll? Was repräsentiert der Gegenstand in welchem Kontext und welcher Zeit? Auf welche Traditionslinien verweist er? Welche kollektiven Umdeutungsprozesse sind herauszukristallisieren?

Auf der methodischen Ebene wird unter dem Stichwort „Repräsentation“ eine Objektanalyse vorgenommen. Es geht dabei um Fragen nach dem Materiellen, nach den dabei zu findenden Artefakt-Konstellationen, oder, anders formuliert, der Grammatik des Objektes, sowie nach mit dem Kleidungsstück verbundenen kulturellen und religiösen Semantiken, also um die kollektiven Vorstellungen und Bedeutungsräume, die durch ein materielles Kleidungsstück angesprochen werden. Dabei will ich zunächst die auf der Ebene der Repräsentation auffallenden vestimentären Grundtendenzen des Fallbeispiels beschreiben. Danach soll der Fokus auf ausgewählten textilen Objekten liegen, die textilanalytisch betrachtet werden. In einem dritten Schritt werden auch ausgewählte Beobachtungen aus der ethnographischen Analyse in den Blick kommen, beispielsweise, wenn nach der Interpretation von Trägerinnen gefragt wird.

Black Metal wird von emischer Seite, wie in Kap. 5.3 gesehen, mit unterschiedlichen semantischen Feldern verbunden, wobei als negativ gewertete soziokulturelle Räume wie das Dunkle, Kriegerische, Aggressive und Okkult-Religiöse betont werden. Diese semantischen Felder werden auch in und durch konkrete Kleidungsstücke angesprochen. Ich werde, um dies aufzuzeigen, zunächst die grundlegenden Kleidungstendenzen in der untersuchten Szene beschreiben. Danach werde ich ausgewählte Bandshirts analysieren und vor allem darauf fokussieren, welche religiösen Codes zur

Repräsentation des Black Metal verwendet werden. Bandshirts eignen sich besonders für einen tieferen Blick auf die Interrelation zwischen Kleidung und Religion, da sie quasi als „Visitenkarten“ der Bands gelesen werden und deshalb das Wechselspiel zwischen Musik, Kleidung und Weltanschauung besonders prägnant repräsentieren. Als Letztes werde ich fragen, welche Repräsentationsfelder Akteurinnen mit ihrer Kleidung und darauf zu sehenden religiösen Codes verbinden.

6.2 Religiöse Codes als Visitenkarten: Fallbeispiel

6.2.1 Kleidungsstücke an einem idealtypischen Konzertsetting

Ein Samstagabend in einem kleinen Schweizer Club:⁴⁹³ Menschen im Alter zwischen ungefähr sechzehn und vierzig Jahren haben sich hier versammelt, um den Darbietungen verschiedener nationaler und internationaler Black Metal-Bands beizuwohnen. Es herrscht schummriges Licht. Die Leute stehen schwatzend in kleinen Gruppen zusammen, belagern die Bar, um sich ein Bier zu kaufen, oder verlassen die Räumlichkeiten, um draussen eine Zigarette zu rauchen. Sie sind mehrheitlich schwarz gekleidet, manchmal sieht man aber auch weisse oder rote T-Shirts. Man kann schwere Stiefel, schwarze Hosen – bei Frauen auch Leggins, Kleider und Jupes – und unzählige sogenannte Bandshirts, bedruckte T-Shirts der Lieblingsmusikgruppen, erkennen. Die Bandshirts scheinen, zumindest bei den Männern, ein wichtiges Kleidungsstück darzustellen, um sich zu dieser Szene zugehörig zu zeigen. Zum Teil werden Lederjacken getragen, manchmal mit Nieten und Aufnähern geschmückt. Auch Patronen- und Nietengürtel, die um die Hüften geschlungen sind, sind zu erkennen. Etwa zwei Drittel der anwesenden Personen tragen die Haare lang. Als Schmuck werden silberne Anhänger um den Hals oder grosse Ringe an den Fingern gezeigt. Dabei fallen der Religionswissenschaftlerin die vielen auf T-Shirts aufgedruckten und als Schmuck getragenen religiösen Codes auf. Darunter sind Petruskreuze, Pentagramme, Memento Mori-Motive, Chaossterne sowie altorientalische und altägyptische Codes zu finden.

Aus dem Konzerraum tönen dumpf die ersten Gitarrenriffs. Die Anwesenden begeben sich gruppenweise vor die Bühne, um sich die Band anzuhören (und durchaus auch anzusehen). Gitarren, Bass, Schlagzeug ertönen,

⁴⁹³ Die folgende Schilderung ist eine von mir konstruierte Situation, die auf meinen Feldnotizen basiert.

die Musik wird ergänzt durch Kreischgesang. Auffallend für eine auf Kleidung fokussierte Forschung ist, dass sich die vestimentäre Präsentation der Personen auf der Bühne von denen im Publikum abhebt. Die Musiker tragen eine Art der Maskierung, seien es aufgetragene Schminke, Kapuzen oder eine Aschebedeckung wie in Abb. 22. Man findet aber auch auf der Bühne viel Schwarz, dazu Nieten, Patronen und auch hier immer wieder religiöse Codes.



Abb. 22: *Die Gitarristen der Band Tardigrada. Gesicht und Kleidung sind beschmiert mit weißer Schminke und Asche, was an religiöse Rituale wie römisch-katholische Aschermittwoch-Rituale oder Büsserhandlungen erinnert. Black Metal-Konzert in Basel, 3.10.2015. © Höpflinger.*

Die Fans im Publikum stehen vor der Bühne und hören zu, einige *headbangen*, d.h. schütteln ihren Kopf im Takt der Musik. Die Stimmung ist friedlich und entspannt.

Eine solche Szenerie ist typisch für Black Metal-Konzerte, wie ich sie während meiner Feldforschung in der Schweiz mehrfach erlebt habe. Dabei fällt auf, dass sich der Zugang zu dieser Art von Musik und der damit zusammenhängenden Konzertinszenierung Nicht-Szenegängern oft nicht

sofort erschliesst.⁴⁹⁴ Die Musik wirkt auf Aussenstehende zu langweilig, zu chaotisch oder zu disharmonisch, die visuelle Inszenierung vielfach etwas lächerlich.⁴⁹⁵ Dazu trägt auch bei, dass aus religiösen Traditionen aufgenommene Codes im Black Metal allgegenwärtig sind. Man findet sie auf Tonträgern, thematisiert in Liedtexten, inszeniert als Rituale, aber auch abgedruckt auf T-Shirts oder getragen als Schmuck, wie beispielsweise das Pentagramm auf Abb. 23 zeigt.



Abb. 23: Ein Akteur trägt einen Pentagramm-Anhänger an einem Konzert in Basel, 3.10.2015. © Höpflinger.

Was auf den ersten Blick als Ausdruck einer religiösen Gemeinschaft gedeutet werden könnte,⁴⁹⁶ erweist sich bei genauerer Betrachtung als nicht eindeutig. Wenn beispielsweise die Organisatoren eines Festivals mit dem

494 Ich will hier nicht auf die durchaus sehr komplexe und vielschichtige musikalische Ebene eingehen; mein Fokus liegt auf der vestimentären Inszenierung. Zur Musik siehe Langebach 2007. Zu der typischen Bandbesetzung und dem Musikstil (im Vergleich zum Death Metal): Chaker 2014, 189f.

495 Wie sich bei Gesprächen mit verschiedenen Nicht-Black Metal-Personen herauskristallisiert hat.

496 Siehe dazu Höpflinger 2010c, 234ff.

Titel Chaos Ritval (2015) T-Shirts mit der Aufschrift *priest* tragen und ihre Helfer mit T-Shirts mit dem Druck *sacrifice* ausgestattet sind (Abb. 24), verweist dies explizit auf ein religiöses Handlungsfeld und religiöse Rollen und eröffnet ein grosses Feld möglicher Semantiken: Die Organisatoren stilisieren sich als die Priester eines „chaotischen Rituals“, sie drücken aber auch eine sozial mit Prestige aufgeladene Spezialistenrolle, in diesem Fall die des Organisators, aus. Die Helfer „opfern“ sich dagegen auf für das Fest. Beide sind in ihrer Rolle erkennbar und ansprechbar für die Anwesenden. Das heisst jedoch nicht, dass an einem solchen Festival religiöse Handlungen stattfinden, religiöse Gefühle erlebt werden oder dass die Träger sich selbst als religiös bezeichnen. Es heisst aber auch nicht, dass dies per se ausgeschlossen wird und der Aufdruck *priest* oder *sacrifice* als Witz betrachtet werden muss.



Abb. 24: *Priest* und *sacrifice* als Aufdruck auf den T-Shirts der Organisatoren und Helfer eines Black Metal-Festivals, Bülach 2015. Emische Fotografie. © Eisa.ch.

Die vestimentär repräsentierten religiösen Codes können, so die These, nicht immer als Ausdruck einer religiösen Weltanschauung und ebenso wenig immer als Spielerei gedeutet werden. Das Wechselspiel zwischen Kleidung und Religion erweist sich als vielschichtiger, fluider, denn es

kann je nach Prozessebene des Kulturzirkels eine andere Bedeutung annehmen.

6.2.2 Umreissung der szenetypischen Kleidung

Fokussiert man auf Black Metal-Kleidung, erweist es sich als nützlich, zumindest als heuristische Hilfskategorien zwischen „Szenekleidung“, „Alltagskleidung“ sowie „Spezialistenkleidung“ zu unterscheiden. Mit „Szenekleidung“ umreisse ich die vestimentäre Ausstattung, die im Umfeld der Szene zu finden ist, und zwar von Fans und von Musikerinnen angezogen wird. Hierbei ist eine weit weniger grosse Variabilität als bei der Alltagskleidung auszumachen, wobei sich, wie ich unten darlegen werde, eine Genderdifferenz feststellen lässt. „Spezialistenkleidung“ verwende ich für das, was von Musikern bei Konzerten auf der Bühne sowie bei Photoshootings vor der Kamera, die für Werbezwecke und zur Darstellung der Band (auf Homepages, Facebook, bei Interviews, in den Booklets der Tonträger) benutzt werden, getragen wird. Mit dem Terminus „Alltagskleidung“ kennzeichne ich Kleider, die im Alltag, z.B. dem Berufsumfeld, getragen werden. Alltagskleidung ist je nach persönlicher Einstellung, eingenommener Rolle und sozialem Raum, in dem sich der betreffende Akteur bewegt, dem jeweiligen Kontext angepasst. Ich will im Folgenden mit der Szenekleidung beginnen, dann die Spezialistenkleidung beschreiben und am Ende einige Gedanken zu Alltagskleidung anfügen.

Szenekleidung

Über die ideale Szenekleidung, zum Beispiel für Konzertbesuche, sind sich die meisten männlichen Befragten einig. Der Musiker Pazuzu beschreibt diese Kleidung folgendermassen: „Schwarze Hose, Bandshirt, Springerstiefel, Nietengürtel, Patronengurt, je nach Witterung eine Lederjacke“⁴⁹⁷. An diesen Kleidungscodex hält sich, wie ich beobachten konnte, der überwiegende Teil der männlichen Akteure, wobei sie ihn in den Details (Gürtel, Gilet statt Jacke, etc.) variieren und mit szenetypischem Schmuck wie Petruskreuzen, invertierten Pentagrammen (Abb. 23), etc. kombinieren. Zu beobachten ist ausserdem ein an militärische Kleidungspraktiken ange-

497 Schriftliches Interview, 7.10.2007, A1, 1.

lehnter Stil, da zum Beispiel alte Uniformjacken oder Camouflagehosen getragen werden.

Die gestellte Photographie in Abb. 25 zeigt diese typische Szenekleidung. Beide Akteure tragen schwarze T-Shirts von Bands, die Frau kombiniert sie mit Leggins, der Mann mit Cargohosen. Beide haben einen Nietengürtel um die Hüften geschlungen und tragen szenetypischen Schmuck. Die Kleidung präsentiert sich in schwarz. Beide Akteure tragen ausserdem lange (in diesem Fall dunkle) Haare. In Abb. 26 ist eine Variation dieser typischen Szenekleidung zu finden: Die beiden, an einem Konzert photographierten, männlichen Akteure haben ebenfalls lange Haare. Während die Person rechts ähnlich wie der Mann auf Abb. 25 gekleidet ist, trägt der linke junge Mann eine sogenannte „Kutte“, ein mit Bandaufnähern verziertes Gilet aus Jeansstoff. Man erkennt hier auch seine schweren Schuhe.



Abb. 25: Bandshirts bilden einen wichtigen Bestandteil der Szenekleidung. Gestellte Fotografie. Models: A. und M. © Yves Müller.



Abb. 26: Zwei Fans in Szenekleidung bei einem Konzert in Zürich 2013. © Höpflinger.

Das hier beschriebene vestimentäre Ideal wurde in Interviews mehrmals als „Uniform“ bezeichnet. Meine Beobachtungen an Konzerten und Tref-

fen bestätigen diese emische Sicht. Immer wieder werden dieselben Codes zur Szeneinterenen vestimentären Kommunikation benutzt, vor allem Bandshirts sind ein wichtiges Element der Kleidungsinszenierung. Akteure in Szenekleidung sind auf der Strasse auch unabhängig vom Kontext eines Black Metal-Events – kennt man die Szeneinternen Codes – sofort erkenn- und zuordenbar. Es ist auffallend, dass sich diese Art der Bekleidung während der Zeit, in der ich Beobachtungen in der Black Metal-Szene durchgeführt habe (also 2006–2018) kaum verändert hat. Als konstanter Code erweist sich sowohl bei Herren- als auch bei Damenbekleidung die Dominanz der Farbe schwarz. Bei den weiblichen Szenegängerinnen konnte abgesehen davon jedoch eine grössere Bandbreite bezüglich der Szenekleidung festgestellt werden als bei Männern. Während sich einige Akteurinnen gemäss männlichem Dresscode kleiden, wobei sie weibliche Anpassungen wie Leggins vornehmen (Abb. 25 und Abb. 27), lehnen sich andere auf der vestimentären Ebene eher der Gothicszene an (jedoch nicht in ihrer gesamten Bandbreite; es sind eher die durch grosse Gothicgeschäfte angepriesenen Standardkollektionen, die auch im Black Metal getragen werden) und kombinieren beispielsweise Bandshirts mit kurzen oder langen schwarzen Röcken, Corsagen oder Strumpfhosen (Abb. 28).



Abb. 27: Eine Akteurin inszeniert sich für ein privates Foto in ihrer Szenekleidung: Bandshirt (Vlad Tepes, Return of the Unweeping), Samtleggins, geschnürte Stiefel, ein Gilet mit Aufnähern, Schmuck und Patronengürtel. Sie ist tatauert und trägt die Haare lang. Emische Fotografie. © F.S.

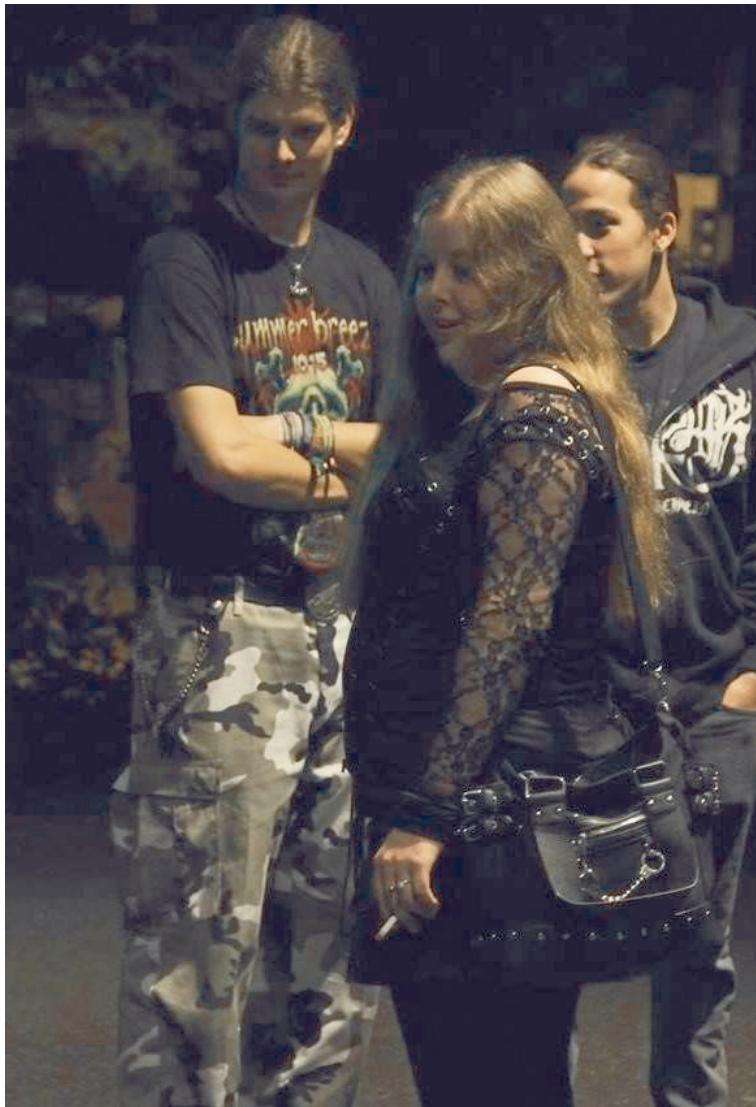


Abb. 28: Akteure an einem Konzert in Basel, 2015: Die Herren tragen Band-T-Shirts, Band-Pullover und Camouflage-Hosen, bzw. Jeans; die Dame ein Netzshirt, einen Minirock, Strumpfhosen und eine nietenbesetzte Tasche. Erbetene Fotografie. © Eisa.ch.

Der idealtypische Black Metal-Akteur beider Geschlechter trägt ausserdem lange Haare. Svart, ein weiblicher Fan, hält die Länge der Haare für ein

grundlegendes Merkmal der Repräsentation der Black Metal-Anschauung: Männer, die ihre Haare kurz tragen, hätten Angst davor, öffentlich zum Black Metal zu stehen und würden deshalb diese Musikrichtung nicht richtig ernst nehmen.

Bei den Metallern mit kurzen Haaren kommt das für mich immer ein bisschen so rüber wie, dass sie eben Angst haben, öffentlich zu zeigen, wozu sie stehen, was für Musik sie hören, was sie für eine Lebenseinstellung haben. Aber es ist, finde ich, auch oft zu beobachten, dass Metal für genau diejenigen eben keine Lebenseinstellung ist und daher röhrt das wohl mit dem weniger starken Verlangen danach, die Haare wachsen zu lassen, daher.⁴⁹⁸

Eine Musikerin erklärt die langen Haare bei Männern folgendermassen, wobei sie eine (überaus fragwürdige) Geschichtskonstruktion heranzieht und die langen Haare als ein von den „Germanen“ herrührendes Kraftsymbol deutet:

Es ist ein Männlichkeitssymbol. Also Männer mit langen Haaren sind maskuliner. [...] Das hat [...] auch damit zu tun, dass bei den Germanen Verräter kahlgeschoren und dann im Sumpf versenkt wurden. Also zuerst kahl scheren, ihnen wirklich die Männlichkeit nehmen. Kurze Haare sind für Sklaven. [...] Es ist einfach ein Männlichkeitssymbol, für Kraft und Energie.⁴⁹⁹

Wie diese Zitate zeigen, werden lange Haare als ideales Attribut eines Black Metal-Szenegängers konstruiert. Dennoch sieht man an Konzerten durchaus viele männliche Akteure mit kurzen Haaren.⁵⁰⁰ Szenegängerinnen halten sich dagegen meist an das Ideal der langen Haare.

Für Szenekleidung gelten also klare Regeln, die zwar in der Praxis adaptiert, aber dennoch vielfach befolgt werden. Dabei nehmen religiöse Codes in dieser Szenekleidung eine zentrale Rolle ein, sie sind als Aufdruck auf T-Shirts und Pullis, als Aufnäher und im getragenen Schmuck zu finden.

498 FB-Gespräch, 29.3.2011.

499 Interview mit Vicecountess V-itchfuck, 7.12.2010, A1, 1–6; 9.

500 Die Anzahl der kurzaarigen Männer an Konzerten hat sich meines Erachtens in meiner Beobachtungszeit verändert, in den letzten Jahren ist ihre Anzahl gestiegen.

Spezialistenkleidung

Die Spezialistenkleidung (für Männer und Frauen), auf die ich als zweites zu sprechen kommen will, basiert im Grunde auf der Szenekleidung. Sie ist jedoch weit weniger reguliert als die Szenekleidung. Für Fotoshootings und Bühnenpräsentationen wird vielfach die soeben skizzierte, idealtypische Szenekleidung variiert und ausgeweitet.⁵⁰¹ Die schwarze Kleidung wird beispielsweise mit Nietenarmbändern und Bluteffekten aufgelockert, oftmals sieht man auf Bildern und der Bühne blutige nackte (männliche) Oberkörper (Abb. 29). Die Spezialistenkleidung, so die emische Meinung, soll die Weltanschauung der betreffenden Band – und allgemeiner auch des spezifischen Black Metal – visualisieren und kommunizieren. Deshalb finden sich in der Bühnenkleidung oftmals Codes, die als negativ gewertet werden oder als hässlich gelten, man denke an das Übergiessen mit Blut, an zerrissene Kleidungsstücke oder an das Bestreuen mit Asche (Abb. 22).



Abb. 29: Die Band Böller am 3.12.2011 in Zug. Der Frontmann tritt in Blue-jeans mit nacktem, blutüberströmtem, tatauiertem Oberkörper auf. Zu beachten ist auch das Kreuz auf seinem rechten Oberarm. Emische Fotografie. © Eisa.ch.

501 Unzählige ausgezeichnete Bilder finden sich bei Beste 2008.

In der Spezialistenkleidung geht es jedoch bisweilen auch um eine vestimentär inszenierte Kritik am Black Metal-Dresscode, die sich dann zeigt, wenn soziokulturell anerkannte Mainstream-Kleidungsstücke im Black Metal getragen werden. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Bluejeans (Abb. 29): Es ist ein Kleidungsstück, das eine grosse Bandbreite an semantischen Resonanzfelder öffnet – Arbeitermilieu, US-amerikanischer Kapitalismus, „Westen“, modische Inszenierung, Kleidung basic, etc. –, aber nicht zu der grundlegenden Inszenierungsstrategie im Black Metal gehört. Es finden sich aber auch spezifische Bühnenoutfits, die sich stärker von der Szenekleidung und der Mainstream-Mode abheben, wie Verhüllungen oder an Mönchsroben angelehnte Kleidung. So traten die Bandmitglieder von Schammasch 2014 und 2015 in goldbestickten schwarzen Tuniken auf, die eine orientalisierende Tendenz aufweisen (Abb. 30). Wie die Bluejeans handelt es sich auch hierbei um ein Kleidungsstück, das nur von Akteuren mit einem hohen Szeneprästige ohne weitere Erklärungen getragen werden kann. Die Spezialistenkleidung erweist sich also als äusserst vielschichtig, wobei sie nicht unabhängig vom Träger und seinem Kontext gedeutet werden kann.



Abb. 30: Der Frontmann von Schamasch in einer goldbestickten Tunika. Konzert vom 19.4.2014 in Bülach. Emische Fotografie. © Eisa.ch.

Auf der Ebene der Spezialistenkleidung (aber nicht auf den Dimensionen der Szene- und der Alltagskleidung) noch immer häufig anzutreffen, um ein letztes Beispiel anzuführen, ist außerdem das sogenannte *Corpsepaint*, eine mit dem Black Metal eng verbundene Schminkart.⁵⁰² Diese ist zwar rege in Debatte und scheint tendenziell abzunehmen zu Gunsten anderer Formen von Unkenntlichmachung (z.B. Verhüllung), gehört jedoch zu mindest im szeneinternen Konstrukt noch immer zum Black Metal. Dabei wird gängigerweise das Gesicht weiss grundiert und dann mit schwarzem Make-up Augen und/ oder Mund hervorgehoben sowie bisweilen schwarze Muster auf das Gesicht gemalt (Abb. 31).



Abb. 31: Die Band Totenheer mit Corpsepaint an einem Konzert am 6.9.2013 in Luzern. Emische Fotografie. © Eisa.ch.

Das *Corpsepaint* wird aus emischer Sicht mit unterschiedlichen semantischen Feldern verbunden. Lotan konnotiert die Schminkart beispielsweise mit dem Fokus des Black Metal auf negativ gewertete Aspekte einer Kultur: „Das Corpsepaint steht für die dunkle, die tierische und die negative Seite eines jeden Menschen – eben seines inneren Dämons. Negative Emo-

502 Siehe Pinczewski 2008; Höpflinger 2010c. Fotografien des *Corpsepaint* finden sich bei Beste 2008.

tionen sind für mich ein sehr wichtiger Bestandteil des Black Metal, und diese werden durch das Corpsepaint nicht verstärkt, aber für alle sichtbar gemacht.“⁵⁰³ Pazuzu dagegen, um eine Gegenstimme aus demselben Zeitraum anzuführen, ist eher kritisch eingestellt gegenüber dieser Schminke. Er betont, dass die Gratwanderung zwischen Atmosphärenbildung und sich der Lächerlichkeit preiszugeben, heikel sei: „Corpsepaint ist nicht unbedingt essentiell für den Black Metal. Jedoch kann es richtig angewendet bei einer Live-Performance eine erhebliche Wirkung auf die Atmosphäre haben. Andererseits sollten manche lieber die Finger davon lassen, denn Corpsepaint kann auch sehr schnell lächerlich wirken.“⁵⁰⁴

Die Spezialistenkleidung erweist sich, zusammenfassend, als vielschichtiger als die Szenekleidung. Die Bands suchen zum Teil durch ihre Kleidung eine eigene individuelle Identität zu generieren und zu vermitteln, z.B. indem sie ein homogenes visuelles Bild auf der Bühne abgeben. Die Spezialistenkleidung wird, das ist vielen der Befragten wichtig, nur bei Auftritten oder Fotoshootings getragen. Beispielsweise zeigt Lotan kein Verständnis für Fans, die *Corpsepaint* vor der Bühne tragen. Er impliziert, dass solche Personen seiner Meinung nach keine Ahnung von den Regeln des Black Metal hätten. Sie würden durch ihre Kleidung und ihr Benehmen etwas darstellen, was sie nicht seien: „Ich habe absolut kein Verständnis für Leute, die mit CP-mässiger Schminke ein Konzert besuchen, dort wahrscheinlich den ganzen Abend saufen, lachen und grölen und irgend etwas darzustellen versuchen, was sie definitiv nicht sind.“⁵⁰⁵

Die meisten Befragten machen deutlich, dass ihre Kleidung den Black Metal, wie sie ihn verstehen, repräsentiere. So erklärt mir beispielsweise der Musiker Lotan seine Kleidung und den Bezug zum Black Metal folgendermassen:

Wie bereits erwähnt, mag ich diesen Old School-Stil, ich trug auch lange eine Jeanskutte voller Aufnäher. Die Aufnäher repräsentieren den Grossteil meiner musikalischen Bevorzugung, und die liegt nun mal im Black Metal. Somit sind auf der Jacke die Bands vertreten, die mir – aus welchem Grund auch immer – speziell am Herzen liegen. [...] Die Jacke zeigt einen Teil dessen, was ich tagtäglich höre und was mich inspiriert.⁵⁰⁶

503 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A10, 1–2.

504 Schriftliches Interview, 7.10.2007, A7, 1–3.

505 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A10, 5.

506 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A6, 1–6.

Lotan betont, dass die Kleidung den individuellen Musikgeschmack sowie die persönliche Weltanschauung widerspiegle, aber auch ein Code für einen besonderen Teil des Black Metal (bei ihm „Old School“) darstelle. Gemäss den Befragten kommunizieren also sowohl die Szene- als auch die Spezialistenkleidung die Weltanschauung des Black Metal, z.B. indem mit Aufdrucken auf T-Shirts auf „negativ“ konnotierte Bereiche der Kultur wie Hass, Tod, Folter, als „böse“ gedeutete Gottheiten, etc. verwiesen wird. Kleidungsstücke formen und vermitteln die Black Metal-Zugehörigkeit, wie ein Musiker in einer öffentlichen Diskussion auf Facebook erläutert: „dchleidig so wie dideologie ghört genau so zum lebensstiu wie dmusig seuber! ds griift aus inenang.“⁵⁰⁷

Alltagskleidung

Während die Szenekleidung recht uniform daherkommt und sie wie auch die Spezialistenkleidung die Weltanschauung des Black Metal repräsentieren soll, variiert die Alltagskleidung der Befragten stark, obwohl bei den Befragten das Ideal durchschimmert, die Szenekleidung immer, auch im Alltag und im Berufsumfeld, zu tragen. Meine Beobachtungen zeigen jedoch, dass die jeweilige Alltagskleidung vom Berufsumfeld, von weiteren Interessensgebieten und der sonstigen Lebensart abhängt. Die Alltagskleidung passt sich oft der Mainstream-Kleidung an, wobei religiöse Codes nur noch selten vorkommen. Ich werde den Interrelationen zwischen der Verwendung von Szene- und Alltagskleidung in Kap. 10 genauer nachgehen. Im Augenblick soll als Zwischenfazit festgehalten werden, dass das vestimentäre Ideal der Befragten auf der Ebene der Szenekleidung liegt, die besonders stark mit religiösen Codes „spielt“, dass dieses Ideal jedoch in der konkreten Verwendung vielfach adaptiert und dem Kontext angepasst werden muss.

Ich will im Folgenden der Rezeption religiöser Codes in der Szenekleidung anhand von zwei textilen Beispielen, die ich textilanalytisch anschau, genauer nachspüren.

507 Öffentliche, auf Facebook geführte Debatte, 20.1.2015. Übersetzung AKH: „Die Kleidung, so wie die Ideologie, gehören genauso zum [BM] Lebensstil wie die Musik! Es greift alles ineinander.“

6.2.3 Für Folter, Unterdrückung, Hass

Als erstes textiles Beispiel bietet sich ein T-Shirt der Zürcher Band Freitod an.⁵⁰⁸ Das Shirt wurde, gemäss den von mir befragten Akteuren, als weisses Textil mit schwarzem Aufdruck im Jahr 2008 produziert und zunächst an einem Konzert veräussert (Abb. 32). Im Jahr 2011 erfolgte eine Zweitaufage, wobei neben dem schwarzen Druck auf weissem Textil auch das in der Black Metal-Szene gängigere Weiss auf Schwarz produziert wurde. Das T-Shirt der Zweitaufage wurde nur zusammen mit der Compilation „For the Upcoming Race of Satan“ (Black Art Propaganda 2011) verkauft. Dabei sollen laut metal-archives.com, einer Art „Wikipedia“ für Metal-Fans, vom weissen Textilträger 20 und vom schwarzen 30 verkauft worden sein.⁵⁰⁹ Die T-Shirts wurden meines Wissens farblich nach dem Zufallsprinzip verkauft, man konnte die Farbe beim Kauf der Compilation nicht bestimmen.



Abb. 32: Eine Version des Freitod-Shirts mit schwarzem Druck auf weissem Textilträger. Gestellte Fotografie. © Yves Müller.

508 Die Band besteht etwa seit 2003. Sie verfügt über keinen offiziellen Internetauftritt.

509 http://www.metal-archives.com/albums/Freitod/For_the_Upcoming_Race_of_Satan/317924 (27.10.2015)

Ich werde im Folgenden das schwarze T-Shirt mit dem weissen Druck beschreiben, da ich diese Version besitze (Abb. 33). Das T-Shirt, das mir vorliegt, ist in Grösse M genäht, es ist mit kurzen Ärmeln ausgestattet und im typischen T-Shirt-Schnitt geschnitten. Bei diesem Kleidungsstück handelt es sich, wie bei der weissen Version, um ein gewirktes Massenprodukt, das nachträglich mit dem weissen Druck versehen wurde. Diese Dekoration wurde im Sinne einer Kleinstproduktion via Siebdruckverfahren aufgebracht. Auf dem rechten Ärmel ist das Logo des Labels zu finden. Vorne zeigt der Druck – von oben nach unten analysiert – zunächst das Logo-gramm der Band. Es ist kalligraphisch gestaltet und weist eine dornenartige Dekorierung der Buchstaben auf, ist aber dennoch lesbar. Darunter befindet sich ein grosses Petruskreuz, über das ein Verbotszeichen mit einer Herz-Jesu-Darstellung angebracht wurde.⁵¹⁰ Die Jesus-Darstellung auf dem T-Shirt ist an populäre römisch-katholische Herz-Jesu-Bildchen aus dem 19. Jahrhundert angelehnt. Solche Abbildungen wurden damals beispielsweise als Andachtsbildchen mit einem katechetischen Zweck verteilt.⁵¹¹ Jesus, der sein Herz auf der Brust trägt und mit dem Finger darauf zeigt, lässt in diesem religiösen Kontext Semantiken wie Mitgefühl, Caritas, Nachfolge Christi anklingen. Das lebensspendende Herz kann in diesem Zusammenhang auch als Verweis auf eine Überwindung des Todes durch diese Gottheit gedeutet werden.⁵¹² Herz Jesu-Abbildungen werden also mit römisch-katholischer Frömmigkeit, Nächstenliebe und Überwindung des Todes im Glauben konnotiert. Die Herz Jesu-Abbildung auf dem Freitod-T-Shirt ist nun durchgestrichen, die mit diesem Bild anklingenden Resonanzräume werden visuell „verboten“. Das Petruskreuz, das in diesem Kontext als Code für eine antichristliche Position gelesen werden muss, verstärkt diese Aussage.

Links und rechts von diesem Mittelarrangement ist je ein Kerzenleuchter angeordnet. Kerzen sind einerseits ein Code für Vergänglichkeit, wie dies zum Beispiel in verschiedenen mitteleuropäischen Sagen (religionswissenschaftlich gesprochen: der ruralen normativ-aitiologischen Mythologie)

510 Es handelt sich hier beim Kreis und dem Kreuz, zumindest aus Produzentensicht, nicht um den ikonographischen Code für die Venus (und Weiblichkeit), auch wenn diese Darstellung aus Rezipierendensicht so ausgelegt werden kann.

511 Zum Wandel und der Bedeutung der Herz Jesu-Darstellungen siehe Ryan 2015, 237f.

512 Vielen herzlichen Dank an Natalie Fritz für diesen Hinweis.

deutlich wird.⁵¹³ Andererseits stehen sie im römisch-katholischen Kontext als Verweis auf das sogenannte Ewige Licht, das die Gottheit verkörpern soll. Im Paar angeordnet, erinnern sie an römisch-katholische Altarkerzen. Die beiden Kerzenleuchter säumen das Herz-Jesu-Verbot wie ein Altarbild. Dabei ist für mögliche Deutungen der Abbildung auf dem Shirt die Farbe der Kerzen, beziehungsweise in diesem Fall des Trägertextils, zentral: Während im römisch-katholischen Kontext weisse Kerzen vorherrschen, fordert Anton Szandor LaVey bei seinen sogenannten „satanischen Ritualen“ maximal eine weisse, dafür beliebig viele schwarze Kerzen.⁵¹⁴ Beim T-Shirt ergibt sich also durch die Grundfarbe des Trägertextils eine Bedeutungsverschiebung: Die Kerzen auf dem weissen Textil eröffnen andere semantische Resonanzfelder als der Druck auf dem schwarzen T-Shirt.



Abb. 33: Vorder- und Rückseite des T-Shirt der Band Freitod, weisser Druck auf schwarzem Textil. Gestellte Fotografie. Model: M. © Yves Müller.

513 Siehe als Beispiel aus Graubünden Büchli 1966, 449f.: Ein Bräutigam geht in dieser Sage in Vrin über den Friedhof und wird von einem Totenschädel in eine Kirche eingeladen, wo Kerzen als Symbol für das Leben der Menschen brennen. Die Kerze des Bräutigams ist bereits zu Dreivierteln niedergebrannt, was ihm anzeigt, dass er bald sterben wird.

514 LaVey 2010, 155.

Die Rückseite des Textils bietet eine ethisch-moralische Verdeutlichung der auf der Vorderseite ausgedrückten Semantiken. Wieder von oben nach unten betrachtet, fällt zunächst ein in Textura-Grossbuchstaben⁵¹⁵ geschriebener zweizeiliger Spruch auf. Zu lesen ist er als „Black Metal Krieg Helveticia“. Diese Worte können als Monosemierungsstrategie der Produzierenden gelesen werden. Sie kontextualisieren das T-Shirt auch für Aussenstehende, indem sie es im Black Metal und in der Schweiz verorten.⁵¹⁶ Gleichzeitig wird mit dem „Krieg“ der intendierte ethisch-moralische Verweis vorweggenommen.⁵¹⁷ Unter dem identifikatorischen Merkspruch finden sich zwei gekreuzte Gewehre. Sie werden von der Band bisweilen auch ins Logo integriert. Zwischen diesen Gewehren ist ein sogenannter „Vril-Blitz“ zu finden. Dies ist ein Code, der aus der Esoterik des 20. Jahrhunderts stammt und gegenwärtig vor allem im rechtsextremen Okkultismus Verwendung findet. Die gekreuzten Gewehre können mit etwas Phantasie durchaus auch als stilisierter Ziegenbock gelesen werden, was einen Verweis auf eine okkult-satanische Weltsicht öffnet.⁵¹⁸ Unter den Gewehren sind positiv formulierte Wahlsprüche zu finden. Sie sind wiederum in Textura gesetzt, wobei diesmal Klein- und Grossbuchstaben Verwendung finden: „Für den Tod! / Für Folter! / Für Unterdrückung! / Für Hass / Für Gewalt! / Für Mord! / Für Finsternis!“ Dabei fällt erstens auf, dass „Für Hass“ in der Mitte der sieben Phrasen als einziger Slogan ohne Ausrufezeichen

515 Es handelt sich hierbei nicht um Fraktur, auch wenn dieser Ausdruck bisweilen für alle gebrochenen Schriftarten, auch die Textura, verwendet wird.

516 Der Begriff „Helveticia“ hat nicht dieselbe Konnotation wie beispielsweise „Germania“. In der Schweiz wird dieser Begriff auch öffentlich als Landesbezeichnung verwendet, z.B. auf Briefmarken, da damit keine der vier offiziellen Landessprachen benachteiligt wird. In der Verwendung dieses Ausdrucks ein Verweis auf problematische nationalistische oder gar faschistische Tendenzen zu sehen, wäre zunächst überinterpretiert. Allerdings impliziert die Kombination mit dem Vril-Code, den Gewehren und den Negativslogans, dass die Band sich solchen problematischen politischen Weltanschauungen als zugehörig inszenieren will oder zumindest damit spielt. Freitod wird deshalb vielfach als NSBM (nationalsozialistischer Black Metal) Band rezipiert, siehe z.B. ein Bericht auf der Onlineplattform „Fight Facism“ vom 7.5.2007: <https://fightfascism.wordpress.com/2009/03/25/neonazikonzert-in-sachsen-dead-freitod-menegroth/> (22.6.2016). Zu der Komplexität von Politik und Religion im Schweizer Black Metal Höpflinger 2015b; Höpflinger 2016.

517 2001 brachte Nargaroth ein Album mit dem Titel „Black Metal ist Krieg – A Dedication Monument“ heraus (No Colours Records), das zwar vielfach kritisiert, aber gleichzeitig wegweisend wurde für die Verwendung dieses Slogans. Siehe Dornbusch/ Killguss 2005, 125f.

518 Vielen Dank an N. für diesen Hinweis.

dasteht. Zweitens ist aufschlussreich, dass der erste Slogan sich durch den hinzugefügten Artikel syntaktisch von den anderen abhebt, heisst es doch „Für den Tod!“ und nicht „Für Tod!“. Der Tod scheint im Gegensatz zu den anderen verwendeten Begriffen, die als Abstrakta eingeführt werden, dadurch eine Art der Bestimmung und Singularisierung zu erhalten.⁵¹⁹ Semantisch wird durch diese sieben Sprüche auf eine Befürwortung soziokulturell als negativ gewerteter Resonanzfelder verwiesen. „Tod“, „Hass“ und „Finsternis“ bilden die Eck-, bzw. den Mittelpfeiler dieser Aufzählung. Sie versinnbildlichen übergeordnete weltanschauliche Begriffe, während „Folter“, „Unterdrückung“, „Gewalt“ und „Mord“ aktive Handlungen darstellen.

Die Rückseite des T-Shirts verdeutlicht also die Semantik, auf die bereits die Vorderseite verweist, und konkretisiert die dort visuell repräsentierten Bedeutungsfelder. Die Redundanzen dienen dazu, eine Überdeutlichkeit der intendierten Aussage herzustellen und so einen Monosemierungsprozess in die Wege zu leiten. Auffällig ist jedoch, dass der explizit religiöse Bezug der Vorderseite im Gegensatz zur Hinterseite in den Hintergrund rückt. Während die Vorderseite vor allem mit ikonographischen Codes operiert, dominieren auf der Rückseite die textlichen Verweise. Die Vorderseite spielt anhand religiöser Codes (man erinnere sich der Altarkerzen) auf eine religiös inszenierte antichristliche Weltanschauung an, die Rückseite durchbricht mit textlichen Slogans soziokulturelle Normen, womit diese antichristlichen Vorstellungen mit „Werten“ (bzw. Anti-Werten) gefüllt werden.

Am Ende der Analyse will ich in aller Kürze einen Hinweis auf die Rezeption des T-Shirts durch die Akteurinnen geben: Ich bin während meiner Forschungszeit mehrmals auf Leute gestossen, die dieses T-Shirt an Konzerten trugen. Auch sonst scheint das Kleidungsstück affirmative Resonanz von Seiten der Akteure hervorzurufen. Im Internet sind vor allem auf den Druck verschiedentlich anerkennende Rückmeldungen zu finden. So schrieb ein Fan am 28.10.2011: „Never heard this band..but 5 flames⁵²⁰ for the Front+Backprint..hahaha“⁵²¹, ein anderer User kommentiert das Be-

519 Es ist mir hierbei nicht wichtig, was von den Produzierenden beabsichtigt war (bzw. ob diese Auffälligkeit eher dem Zufall unterlag), sondern mich interessieren mögliche Resonanzfelder auf der Repräsentationsebene, die aus dem textlichen Stück selbst herauskristallisiert werden können.

520 Auf dieser Plattform können Rezipierende die Shirts bewerten. Fünf Flammen sind die höchste Bewertungsstufe.

521 <http://tshirtslayer.com/tshirt-or-longsleeve/freitod-black-metal-krieg-helvetia-shirt> (28.10.2015).

kleidungsstück auf derselben Plattform mit „Awesome shirt. Missed out on it, but I got a nice sweater of them :);“⁵²². Dennoch gibt es auch kritischere Stimmen: So haben sich beispielsweise gewisse Akteure über die „Fehler“ auf dem T-Shirt amüsiert.⁵²³

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Shirt unter anderem anhand religiöser Codes auf soziokulturell negativ gewertete Resonanzfelder verweist. Dieser Verweis wird auf eine redundante Art expliziert und wird, bis auf die Kerzen auf dem weissen Shirt, in jedem Code angesprochen. Gleichzeitig findet sich eine explizite Verortung im Black Metal und im Schweizer Kontext.

6.2.4 Biblische Referenzen auf Licht und Dunkelheit

Das soeben besprochene Freitod-Shirt verweist auf Resonanzfelder, die zumindest aus einer medial-öffentlichen Sicht vielfach mit Black Metal verbunden werden, nämlich eine antichristliche Semantik mit einer Betonung negativer soziokultureller Werte. Um zu zeigen, dass semantische Verweise auf in dieser Szene verwendeten Textilien auch anders aussehen können, möchte ich exemplarisch ein zweites textiles Medium genauer betrachten, nämlich ein T-Shirt der Basler Band Schammasch.⁵²⁴

Das T-Shirt, das 2010 herausgebracht wurde, besteht analog zum Freitod-Kleidungsstück aus einem gewirkten schwarzen, in Massenproduktion hergestellten Textilträger, der erst durch den Druck zu Merchandise der Band wurde. Mir liegt die Grösse S vor. Das T-Shirt ist vorne, hinten und am Ärmel bedruckt. Auf dem Ärmel, um mit dem kleinsten Druck zu beginnen, findet sich das Logo der Band. Die restliche Bedruckung des Kleidungsstücks, also sowohl Vorder-, als auch Rückseite, ist der Rezeption biblischer Referenzen gewidmet. Um zuerst die Rückseite anzuschauen: Unten fallen biblische Verse in Gold auf. Sie stammen aus dem neutestamentlichen 2. Petrusbrief 1,19 und sind in goldenen Majuskeln abgedruckt. Ihre Worte entsprechen der in der *English Standard Version Bible* (ESV) zu findenden Übersetzung:

⁵²² <http://tshirtslayer.com/tshirt-or-longsleeve/freitod-black-metal-krieg-helvetia-shirt> (28.10.2015).

⁵²³ Feldnotizen vom 28.10.2015.

⁵²⁴ Die Musikgruppe besteht seit 2009. Die Homepage der Band ist zu finden unter: <http://schammasch.com> (10.12.2015)

And we have something more sure, the prophetic word, to which you will do well to pay attention as to a lamp shining in a dark place, until the day dawns and the morning star rises in your hearts.

Über diesen Versen (wobei die Schrift das Bild leicht überdeckt) ist eine den Bibelillustrationen des französischen Malers Paul Gustave Doré (1832–1883) entnommene Pfingstszene zu sehen, auf der zwölf weiss auf schwarz gedruckte Figuren den heiligen Geist, symbolisiert als über den Köpfen schwebende goldene Flamme, empfangen. Darüber ist auf dem T-Shirt wiederum das stilisierte runde Logo der Band zu entdecken. Es gleicht einem schwelbenden goldenen Sonnenrad und wird flankiert von zwei in weiss gehaltenen schwebenden Figuren, die ebenfalls Dorés Werk entnommen sind (Abb. 34).

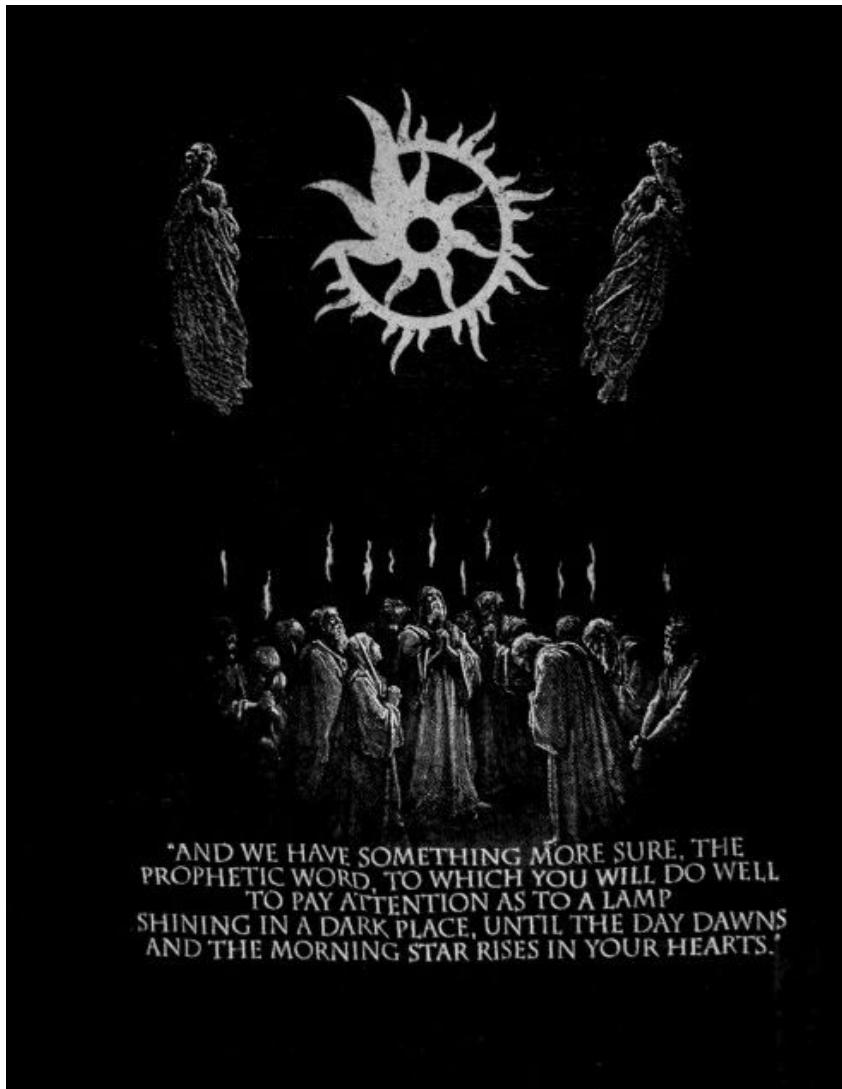


Abb. 34: Die Rückseite des T-Shirts der Band Schamasch. Foto: Höpflinger.

Vergleicht man diesen Rückenaufdruck mit Dorés Originalbild, fallen einige Adaptionen auf (Abb. 35): Zunächst ist der ganze Hintergrund, inklusive der prominenten Lichtstrahlen, der bei Dorés Illustration ein wichtiger ikonographischer Code darstellt, weggelassen. Das Bild auf dem T-

Shirt ist weit dunkler gestaltet als das Original. Ausserdem, und das ist besonders auffallend, ist die bei Doré zu findende Taube, die für den Heiligen Geist steht, auf dem T-Shirt durch das Logo der Band ersetzt worden.



Abb. 35: Der von der Band Schamasch als Druckvorlage verwendete Holzschnitt von Gustave Doré.

Wie die Rückseite, so ist auch die Vorderseite des T-Shirts in Weiss und Gold gehalten. Zuoberst ist in Gold das Logogramm der Band und der kalligraphisch gestaltete Bandname zu sehen. Dieser Schriftzug wird unter-

strichen von den in Majuskeln geschriebenen Worten *sic luceat lux*, die den Titel des zu diesem T-Shirt gehörenden Albums aus dem Jahr 2010 (Black Tower Productions) bilden und das T-Shirt als Merchandise zu dieser musikalischen Veröffentlichung kenntlich machen. Darunter ist eine wiederum der Bibelillustration von Gustave Doré entnommene Szene, die Nummer 16 zeigt, in Weiss-Gold gedruckt. Weiter unten sieht man eine menschliche Gestalt in Weiss, die von einer goldenen Schlange umwunden wird. Leider konnte ich nicht herausfinden, aus welchem von Dorés Bildern diese genau stammt, aber vom semantischen Verweis ausgehend, muss es sich um ein Bild handeln, das mit der Schlangengeschichte in Nummer 21 verbunden ist. Auch die Vorderseite besticht also mit biblischen Bezügen und der Kombination mit dem Bandlogogramm. Im Gegensatz zu der Rückseite mit den neutestamentlichen Verweisen dominieren beim Vorderdruck jedoch die Referenzen zum Alten Testament.

Das Konzept der T-Shirt-Gestaltung ist einerseits einer Lichtmetaphorik verpflichtet. Darauf verweisen der Bandname Schamasch⁵²⁵, der Titel der Veröffentlichung („Sic Luceat Lux“), die Farben des T-Shirts, v.a. das benutzte Gold, aber auch die Pfingstszene mit den Flammen sowie der Bibelspruch. Andererseits ist das T-Shirt von den Bibelillustrationen Gustave Dorés geprägt. Der Bezug zur Bibel ist deutlich erkennbar. Dennoch wird dieser Bezug durch eine kleine syntaktische Adaption wieder in Frage gestellt: Durch die Ersetzung des Heiligen Geistes mit dem Bandlogo auf der Rückseite wird visuell impliziert, dass die Band die Stelle der Transzendenz einnimmt. Es ist das Bandlogo, so suggerieren die Anordnung der einzelnen Bildelemente sowie die in Gold geruckten Logo und Flammen, das die Apostel mit „Geist“ durchdringt. Hier kann ein Verweis auf eine okkultistische Weltanschauung gemäss Szandor LaVey's *Satanic Bible* gezogen werden:⁵²⁶ Die Transzendenz in Dorés Bild wird auf dem T-Shirt durch einen Ich-Bezug der Band ersetzt. Dieser Ich-Bezug der Band, der sich aus der Analyse des T-Shirts ergibt, wird in der Dekodierung auf der Ebene der Rezeption nicht aufgenommen. Ich will die Dekodierungsprozesse rund um dieses T-Shirt allerdings erst in Kap. 12.2 abhandeln, da sie aufschlussreich sind für die Darlegung der Interdependenzen der verschiedenen Teilprozesse des *circuit of culture*.

Im nächsten Kapitel soll von der Untersuchung der Textilien auf die Aussagen der Akteure gewechselt werden, wobei die Frage im Zentrum

525 Schamasch bezieht sich auf den Namen des babylonischen Sonnengottes.

526 Siehe für diese Weltanschauung Fügmann 2009.

steht, wie die Szenegängerinnen aus ihrer emischen Sicht die vestimentär rezipierten religiösen Codes deuten.

6.2.5 Emische Interpretationen religiöser Codes

Die emische Definition von Black Metal soll, aus Sicht der Akteure durch entsprechende Kleidungsstücke visualisiert werden, wobei verschiedene religiöse Codes aufgenommen, neu zusammengestellt und adaptiert werden. Befragt man Szenegängerinnen nach ihren Deutungen dieser religiösen Codes, lassen sich drei Strategien der Interpretation religiöser Codes im vestimentären Black Metal unterscheiden.

Erstens finden sich religiöse Umdeutungen religiöser Codes. Meist werden Codes aus religiösen Traditionen im Sinne des New Age⁵²⁷ interpretiert. Ein Beispiel hierfür ist die Erläuterung eines Akteurs zu einer seiner Tatauierungen, die das sogenannte *Leviathan Cross* (auf Deutsch „Leviathan-Kreuz“, es handelt sich um ein Doppelkreuz auf einer liegenden Acht) zeigt:

Das Siegel ist ursprünglich ein altnordisches Kriegersymbol, wurde im Mittelalter von alchemistischen Mönchen als Zeichen für Bimsstein⁵²⁸ verwendet und steht auch für die neuen Satanischen Gebote von Anton Szandor LaVey. Hierzu muss ich anmerken, dass ich nicht alle Ansichten LaVey's vertreten kann, die Satanischen Gebote, Regeln der Welt und Sünden mir aber sehr nützlich und philosophisch wertvoll erscheinen.⁵²⁹

Der Akteur verortet den besagten Code also in drei verschiedenen (konstruierten⁵³⁰) religiösen Räumen, die ihm wichtig sind: ein altskandinavisches Umfeld, das „okkulte“ Mittelalter und den Satanismus des 20. Jahrhunderts. Dabei nimmt er Stellung zu seinem Verhältnis zum Satanismus und reflektiert dieses.

Während der Akteur seine Tätowierung als religiös umdeutet, lassen sich aber zweitens vielfach Interpretationen finden, die religiöse Codes aus ihrem religiösen Herkunftskontext lösen und als identifikatorische Ver-

527 Ich zähle hier auch den in Gesprächen immer wieder genannten Satanismus dazu.

528 Der Akteur meint hier das englische *brimstone* (Schwefel).

529 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A5, 2–5.

530 Der Ursprung des Codes ist unklar.

weisfunktion auf eine Black Metal-Weltanschauung rezipieren. So deutet beispielsweise der Musiker Lotan das Pentagramm als ein Code, der – neben einer für den Akteur persönlichen Bedeutung – typischerweise auf den Black Metal verweise. Er deutet das Pentagramm dementsprechend als Symbol für etwas Dunkles, Andersartiges, Radikales:

Das Pentagramm ist ein Symbol, welches für mich erstens mittlerweile eine sehr grosse persönliche Bedeutung hat und zweitens, was genauso wichtig ist, unzertrennbar mit dem Black Metal verbunden ist. Es ist meiner Meinung nach das Symbol, das den Black Metal am Besten repräsentiert, besser noch als das invertierte Kreuz, dass doch auf eine gewisse Art und Weise plakativ ist. Das Pentagramm lässt sich vielfältig interpretieren, es steht für etwas Dunkles, etwas Andersartiges, etwas, das sich abhebt, etwas Radikales und nicht zuletzt etwas, das sich ganz klar von den gängigen Normen, Regeln und Wertvorstellungen abgrenzt – zumindest in meinen Augen. Somit ist es geradezu prädestiniert für den Black Metal beziehungsweise umgekehrt.⁵³¹

Religiöse Codes auf T-Shirts und anderen Kleidungsstücken repräsentieren also gemäss Akteuren die dem Black Metal zu Grunde liegende Weltanschauung, die sich durch eine Abgrenzung von soziokulturellen Normen und Werten ausprägt.

Während meiner Feldforschung hat sich drittens in einer weiteren „Steigerung“ dieser identifikatorischen Funktion herausgestellt, dass für gewisse Akteurinnen auch der oben angetönte semantische Verweis auf eine Black Metal-Weltanschauung durch eine Betonung der Black Metal-typischen Ästhetik ersetzt wird. Bei einem Konzert beispielsweise habe ich einen Musiker gefragt, was die (religiösen) Codes⁵³² auf einem von ihm selbst gestalteten Aufnäher bedeuten würden. Er war etwas irritiert von der Frage und antwortete, es sehe halt gut aus, deshalb habe er es so zusammengestellt, eine Bedeutung habe es aber nicht.⁵³³ Diese Aussage ist aufschlussreich, da sie zeigt, dass für den Befragten zwar eine semantische Bedeutung nicht mehr massgebend ist, dass der Patch aber „gut“ aussehen, das heisst, in die typische Black Metal-Inszenierung passen muss. Wir finden hier also Ästhetisierungsprozesse vor, wobei es sich keineswegs um neue, „sinnentleerte“ Codes handelt. Denn es findet nicht eine Entleerung,

531 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A4, 1–4.

532 Ich habe bei diesem informellen Gespräch nach der Bedeutung des Motivs und nicht explizit nach religiösen Codes gefragt.

533 Feldnotizen vom 29.11.2014.

sondern eine Bedeutungsverschiebung statt: Die Codes verweisen zwar nicht mehr auf eine traditionelle religiöse Bedeutung und auch nicht auf eine neue weltanschauliche Ebene, sondern sie werden zu Codes für die Zugehörigkeit zu einer Szene und einen Lebensstil, werden also in erster Linie mit einer identifikatorischen Funktion verbunden.

Ein aufschlussreiches (und besonders schönes) Beispiel für diese Ästhetisierung religiöser Codes ist auf einem T-Shirt der griechischen Band Acherontas zu finden (Abb. 36 und 37), um ausnahmsweise ein Beispiel anzu führen, das nicht aus der Schweiz stammt.⁵³⁴ Die Band gab 2014 ein T-Shirt mit der Aufschrift „Laylah“ heraus, das sich mit einem goldenen Druck auf schwarzem Textil präsentierte.



Abb. 36: Das T-Shirt der Band Acherontas bietet eine Bricolage an religiösen Codes aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten. Gestellte Fotografie. Model: A. © Yves Müller.

534 Ich erlaube mir dies, da ich erst in der Interaktion mit Schweizer Musikern auf dieses T-Shirt gestossen bin.

Das T-Shirt wurde mir 2014 von einem Black Metal-Musiker geschenkt, und ich war fasziniert von der Bricolage an religiösen Codes, die auf dem T-Shirt zu finden ist. Auf der Vorderseite schmücken neben einem invertierten Pentagramm und einem Auge Gottes auch eine Flügelonne, ein Minotaurus, ein Petruskreuz, zwei altägyptische Ba-Vögel sowie zwei mesopotamische Anzu-Monster das Logogramm der Band. Darunter ist die geflügelte Personifizierung der Laylah (der Nacht) auf einem Halbmond zu erkennen. Sie ist doppelt beschriftet durch Buchstaben, die voneinander durch Punkte abgesetzt sind, und durch kleine hebräische Lettern darunter.

Auf der Hinterseite des Kleidungsstückes sind Verse in vokalisiertem Hebräisch zu finden. Ich bin, so war zumindest mein Eindruck,⁵³⁵ des Hebräischen genügend kundig, um solche Verse zu entziffern, trotzdem ergab die Buchstabenzusammenstellung auf diesem T-Shirt für mich zunächst keinen Sinn. Die Vokale waren an merkwürdigen Orten platziert, sie schienen verschoben zu sein. Da ich in dieser Forschungsphase wusste, dass Black Metal-Musiker mit Vorliebe alles umdrehen, kam mir die Idee, die Leserichtung zu ändern. Und in der Tat: Las man das Hebräisch von links nach rechts, war es einfach zu entziffern. Beim auf dem T-Shirt aufgedruckten Text handelt es sich um die Verse aus Jes 34,14, die einzige Erwähnung der Lilith im Alten Testament. Die Schreibweise und das Hebräisch auf dem T-Shirt entsprechen ganz dem masoretischen Text, lediglich die Leserichtung ist von der Band umgedreht worden, was auch die Verschiebung der Vokale mit sich zog. Ich deutete diese Drehung als Umkehrung der gängigen Werte und Vorstellungen, die im Black Metal – zumindest gemäss den Aussagen der Akteure – üblich ist. Einen Augenblick lang erwog ich sogar, das verkehrte Hebräisch als antisemitisch zu interpretieren. Schliesslich ergab sich im November 2014, als die Band für ein Konzert in der Schweiz weilte, die Gelegenheit, die Musiker nach der von ihnen intendierten Deutung zu fragen. Die befragten Musiker verstanden mein Problem nicht, ihre Antwort war: „It's the way they write.“⁵³⁶ Auf der Produktionsebene schien man sich über die Umdrehung der Leserichtung also nicht im Klaren zu sein und ihr auch keine Bedeutung zuzumessen. Es scheint sich hier also auf der Ebene der Produzenten eher um einen Fehler des Grafik-Computerprogramms (der unbemerkt geblieben ist oder

535 Ich habe Hebräisch bereits an der Mittelschule und dann im Zuge meines Studiums gelernt und habe diese Sprache 2 Jahre lang an einem Gymnasium als Freifach unterrichtet.

536 Feldnotizen, 22.11.2014.

nicht als änderungsrelevant angesehen wurde), als um eine geplante Umdrehung zu handeln.⁵³⁷ Oder anders formuliert: Den Produzenten war es wichtig, dass es Hebräisch aussah, nicht, dass es korrekt war.



Abb. 37: Die Leserichtung des Hebräischen auf der Rückseite überrascht. Gestellte Fotografie. Model: A. © Yves Müller.

537 Diese Annahme wird erhärtet durch einen ähnlichen Fall in der Schweiz, der mir vor dem Druck zur Korrektur vorgelegt wurde. Auch da hatte das graphische Computerprogramm das Hebräisch verdreht dargestellt.

Besonders bemerkenswert für mich als Person, die Bildung ins Zentrum ihrer Weltanschauung gesetzt hat, ist jedoch, dass auch auf der Dimension der Rezeption diese Umdrehung der Schrift keine Rolle zu spielen scheint. Ich konfrontierte verschiedene Akteurinnen mit meiner Erkenntnis über das verdrehte Hebräisch⁵³⁸ – doch dieses neue Wissen minderte bei Fans weder die Bewunderung für die Band, noch verstärkte es bei Personen, die die Band nicht mochten, ihre Aversionen. Die Akteurinnen nahmen meine Bemerkung einfach zur Kenntnis, oft mit einem Schulterzucken oder der Bemerkung „Na und?“. Dieses Beispiel zeigt sehr schön auf, dass Semantiken (und Schreibweisen) hinter den Verweis auf eine Black Metal-Ästhetik zurücktreten können. Wichtig ist bei diesem Beispiel nicht, was die Worte aussagen, sondern, dass sie den Black Metal gemäss den in der Szene vorherrschenden ästhetischen Regeln visuell repräsentieren.

6.3 Ein eigener Fundus an religiösen Codes: Beobachtungen

Auf der Ebene der Repräsentation hat sich gezeigt, dass Black Metal-Akteure einen eigenen Fundus an vestimentären Codes entwickelt haben, der in der Szene verwendet wird und die Zugehörigkeit zu unterschiedlichen Untergattungen⁵³⁹ des Black Metal signalisiert. Dabei bildet das Wechselspiel zwischen Ablehnung, Aufnahme und semantischer Umdeutung religiöser Codes die Basis der vestimentären Inszenierung des Black Metal. Auf vielen der untersuchten T-Shirts, von denen ich hier nur eine kleine Auswahl präsentiert habe, waren explizite Verweise auf religiöse Inhalte zu finden. Petruskreuze, invertierte Pentagramme oder Memento Mori-Motive sind besonders häufig anzutreffende religiöse Codes zur Gestaltung solch vestimentärer Objekte. Aber auch Codes, die man auf den ersten Blick nicht erwarten würde, wie die Pfingstszene auf dem T-Shirt der Band Schammasch kommen vor.

Dabei können gemäss den besprochenen Beispielen drei Interpretationsstrategien dieser religiösen Codes von Seiten der Black Metal-Akteure festgehalten werden. Zunächst gibt es religiöse Deutungen dieser Codes. Hier-

538 Bei den befragten Akteuren handelt es sich allesamt um Szenegänger, die selbst kein Hebräisch können. Vermutlich wäre eine Reaktion anders ausgefallen, wenn es sich um Leute mit solchen Sprachkenntnissen gehandelt hätte.

539 Old School Black Metal, Pagan Black Metal oder NS Black Metal, um nur einige Untergattungen zu nennen, haben je eigene ästhetische Programme und Stilformen entwickelt. Diese dienen dazu, eine Zugehörigkeit zur jeweiligen Gattung und eine Abgrenzung von anderen zu kommunizieren.

bei muss die Interpretation jedoch nicht einer dominanten Lesart folgen. Aus dem Christentum übernommene Codes können beispielsweise in einem individuell-persönlichen Sinn gedeutet werden, der oft von sogenannt esoterischen Strömungen wie dem New Age, dem Okkultismus oder dem Satanismus beeinflusst ist. Dabei spielt die Suche nach einer persönlichen Spiritualität (wie es oft von den Akteuren genannt wird) eine grosse Rolle. Die Kleidung kann zu einem Repräsentationsmoment dieser Suche werden.

Zweitens lassen sich Umdeutungen von religiösen Codes in einem szenetypischen identifikatorischen Sinn feststellen: Petruskreuze und andere religiöse Codes stehen nicht mehr für Verweise auf religiöse Inhalte, sondern repräsentieren den Black Metal und seine Weltanschauung. Die Codes werden von religiösen zu szenetypischen Repräsentationsmomenten. Sie stehen für das, was die Akteure „negativ gewertete“ Semantiken nennen. Insofern stellt es für Akteurinnen auch kein Paradox dar, sich als Atheistinnen zu bezeichnen, aber auf ihren T-Shirts Petruskreuze, altorientalische Gottheiten, christliche Memento Mori-Motive oder fernöstliche Codes zu tragen.

Drittens, quasi als weitere Steigerung der zweiten Strategie, kann man eine Verstärkung der Ästhetisierung der religiösen Codes ausmachen. Die religiöse Herkunft und selbst die Verbindung mit einem Black Metal-Weltbild werden dabei als irrelevant betrachtet, die Codes werden verwendet, weil sie gefallen und ein Identifikationsmoment mit dieser Musikgattung darstellen, zum Beispiel in Abgrenzung zu anderen Genres des Heavy Metal. Hierbei finden sich innovative Zusammenstellungen verschiedener Codes, die auf den ersten Blick als pluralistisch erscheinen, jedoch aufgrund einer Black Metal-Ästhetik durchaus ein homogenes Ganzes formen.

Dieselben religiösen Codes können also je nach Szenegängerin unterschiedlich gedeutet werden. Die Tendenz zur Betonung der Ästhetik und Abwertung der traditionellen Semantik vereinfacht das Eingliedern neuer religiöser Codes, die ästhetisch zum Black Metal passen – egal, was sie semantisch im traditionellen Kontext, aus dem sie übernommen wurden, bedeuten. Hierbei lässt sich eine aufschlussreiche Relation zwischen Tradition und Innovation feststellen: Die Codes an sich bleiben in ihrer Ästhetik vielfach traditionell in Sinne einer klaren visuellen Erkennbarkeit. Innovativ sind jedoch die neue Zusammenstellung der einzelnen Codes auf einer bildlich-grammatikalischen Ebene sowie die semantische Umdeutung im Sinne des Black Metal.

Auf einer vestimentären Ebene hat sich also eine eigene Tradition der Black Metal-Ästhetik herausgebildet. Ein Black Metal-Akteur ist auf der Strasse, zumindest von Szenegängerinnen, sofort erkennbar und oft auch in eine bestimmte Sparte des Black Metal einordbar. Dabei spielen religiöse Codes eine Basis, um diese Genre-Zugehörigkeit offensichtlich zu machen. Auch wenn Black Metal-Musiker und Fans diese Tradition zu durchbrechen und innovative Elemente zu implementieren versuchen, wie wir beispielsweise an der Band Schamasch sehen konnten, erweist sich die Black Metal-Szene vestimentär als konservativ. Denn wie ein Durchbrechen der eigenen vestimentären Tradition von Szenegängerinnen aufgefasst wird, hängt nicht nur davon ab, in welche Richtung die Innovation geht, sondern vor allem, wer sie implementiert. Personen, die sich grosses Szeneprestige erworben haben, fällt es leichter, innovative Prozesse erfolgreich (d.h. von den Rezipierenden anerkannt) anzustossen. Es ist dabei aufschlussreich, dass mögliche Deutungen, welche die Rezeption religiöser Codes in einem vestimentären System anstossen, breiter sind als die tatsächlichen Interpretationen, die von den Akteuren vertreten werden.

Viele dieser Beobachtungen können auch auf andere Fallbeispiele übertragen werden: Auch in anderen Bereichen der vestimentären Populärkultur erscheint es, zumindest aus Produzentensicht als wichtig, dass man religiöse Codes als religiös (im Sinne ihrer Herkunft) erkennt, da ansonsten die intendierten Semantiken nicht funktionieren, man denke etwa an die Modeschau im Tempel of Denim. Allerdings werden auch in anderen Bereichen der vestimentären Populärkultur religiöse Semantiken zu Gunsten einer Zugehörigkeit zu einer Ingruppe (z.B. einem Brand, einer Designerin) oder einer Abgrenzung gegenüber anderen Menschen (modisch nicht akkuraten Personen, aber durchaus auch gegenüber Religionen) verschoben. Ästhetisierungsprozesse scheinen ein typisches Charakteristikum solcher Prozesse darzustellen.

Während, wie die Fallstudie gezeigt hat, tendenziell von Akteuren eine Individualisierung der Deutungshoheit über die religiösen Codes vertreten wird, zeigt meine Untersuchung allerdings eher, dass die rezipierten religiösen Codes nicht nur einer klaren Regulierung auf dem Bereich der Verwendung unterliegen, sondern auch, dass subversive Deutungen hinter traditionell-religiöse zurücktreten. So wird beispielsweise ein Kreuz noch immer von der Mehrheit der Personen als religiöser Code und nicht z.B. als Folterinstrument gedeutet. Für solche Interpretationen wichtig bleiben vestimentäre Praktiken sowie das religiöse Imaginäre, also Erwartungen und Vorstellungen hinsichtlich Religion.

7 Produktion: Kodierung kultureller Bedeutung

Wenn er die Form falsch einspannt in der Maschine,
dann ist das ein Problem.⁵⁴⁰

7.1 *Encoding-Prozesse der Produktionsebene: Defitorische Gedanken*

Materielle Gegenstände, auch religiöser Art, sind immer produziert. Produktion ist zunächst ein Materialien, also Werkstoffe, transformierender Prozess, der Bedeutung im Sinne der Formung des Materials festschreibt. Dieser Prozess hängt eng mit technischen Möglichkeiten, marktlichen Strukturen, soziokulturellen Vorstellungen und Arbeitsverhältnissen zusammen.⁵⁴¹ Stuart Hall bringt dies folgendermassen zur Sprache, wobei er sich auf die Produktion von TV-Programmen bezieht:

Production, here, constructs the message. [...] Of course, the production process is not without its 'discursive' aspect: it, too, is framed throughout by meanings and ideas: knowledge-in-use concerning the routines of production, historically defined technical skills, professional ideologies, institutional knowledge, definitions and assumptions, assumptions about the audience and so on frame the constitution of the programme through this production structure.⁵⁴²

Mit welchen Werkstoffen, mit welchen Arbeitsvorgängen und unter welchen wirtschaftlichen Strukturen, Prozessen und Hierarchien, Gegenstände, in unserem Fall Kleidungsstücke, produziert werden, ist zeit- und kulturabhängig. Fokussiert man auf vestimentäre Produktion, so nahmen verschiedene Studien bis anhin besonders die Verflechtung von Kleidung als soziokulturellem Repräsentationssystem und der auf ökonomischen Interessen und Regulierungen basierenden Produktion von Mode in den Blick.⁵⁴³ Claudia Ebner betont beispielsweise, dass die westliche Gesell-

540 Interview, 4.5.2011, A24, 4.

541 Du Gay 1997.

542 Hall 2001, 509.

543 Braham 1997; Ebner 2007, 73ff.; Schober 2001.

schaft „so sehr an die Massenproduktion von kulturellen Artefakten gebunden [ist], dass eine Trennung der Bereiche Wirtschaft und Kultur absurd erscheint“, wobei sie unter „Kultur“ das Gegenstück zu Wirtschaft sieht und als „die scheinbar unwichtigeren Sachen im Leben, [...] die ‚soft facts‘“⁵⁴⁴ definiert. Diese Definition von „Kultur“ zu übernehmen, macht für die vorliegende Studie wenig Sinn, denn Produktionsprozesse sind „in sich selbst kulturelle Phänomene“⁵⁴⁵, die wiederum produziert und rezipiert werden. Dennoch ist die von Ebner genannte Verbindung zwischen marktlichen Aspekten und anderen soziokulturellen Systemen für einen Blick auf die Ebene der Produktion aufschlussreich.⁵⁴⁶ Populärkultur, auch die vestimentäre, wird, wie im Einstieg zu dieser Studie erläutert, genährt aus der Interdependenz zwischen Mediatisierungsprozessen, Marktmechanismen und hegemonialen Vorstellungen. In der vestimentären Populärkultur rezipierte religiöse Codes müssen auf der Ebene der Produktion also zunächst diese Verbindung repräsentieren und marktlichen Konventionen genügen.

Produktion ist im *circuit of culture* nicht als geschlossener Prozess dargestellt, sondern steht in Interaktion und Interdependenz mit den anderen Teilprozessen dieses Zirkels. Für den hier vertretenen Ansatz ist es besonders zentral, dass Produktion Teil zirkulärer bedeutungsgenerierender Prozesse darstellt. Jede Produktion ist gleichzeitig eine Rezeption und somit Teil von Tradierungsprozessen. Wieder drückt dies Hall mit Blick auf die TV-Produktion und anhand eines Verweises auf Philipp Elliott besonders prägnant aus:

Further, though the production structures of television originate the television discourse, they do not constitute a closed system. They draw topics, treatments, agendas, events, personnel, images of the audience, ‚definitions of the situation‘ from other sources and other discursive formations within the wider socio-cultural and political structure of which they are a differentiated part. Philip Elliott has expressed this point succinctly, within a more traditional framework, in his discussion of the way in which the audience is both the ‚source‘ and the ‚receiver‘ of the television message.⁵⁴⁷

544 Ebner 2007, 73f.

545 Ebner 2007, 74.

546 Die Verbindung zwischen Wirtschaft und Kleidung arbeiten v.a. Braham 1997 und Barnard 2008 aus; im historischen Kontext auch Taylor, Lou 2002; Barbe 2012.

547 Hall 2001, 508.

Produktion wird im Folgenden mit Stuart Hall als *encoding*, als die Kodierung soziokultureller Bedeutung in einem materiellen Medium von Seiten der Herstellenden, verstanden.⁵⁴⁸ Durch Produktion wird ein bestimmtes Material mit einer von den Produzierenden intendierten Bedeutung kodiert. Dieses *encoding* ist gleichzeitig ein *decoding* des soziokulturellen Imaginären, es verweist – bestätigend oder brechend – auf bereits vorhandene Traditionen und Deutungskonventionen, was vor allem für den Blick auf Religion wichtig ist. Das *encoding* folgt soziokulturellen Erwartungen, Regulierungen und Traditionssprozessen oder bricht mit ihnen.⁵⁴⁹ Wir finden hier also den engen Kreislauf zwischen Produktion und Rezeption wieder, den schon Johnson betont hat.⁵⁵⁰ Produktion kann, auch im Bereich von Religion, kollektiv professionalisiert sein, oder sie kann von einem Individuum angeregt und z.B. in Handarbeit bewerkstelligt werden. Dabei greifen je andere marktliche Prozesse, vestimentäre Regulierungen und kollektive Erwartungen, die jeweils wiederum andere Kodierungen und je spezifische Dekodierungsprozesse auslösen.

Von der Produktion zu unterscheiden, ist, v.a. im Kontext der Massenproduktion, die Distribution.⁵⁵¹ Kleidung wird nicht nur produziert, sondern auch gemäss spezifischen Prozessen verbreitet. Ebenso untersteht die Massenproduktion religiöser Gegenstände, man denke an römisch-katholische Devotionalien, Distributionsprozessen, die geregelten Kanälen folgen. Ich schlage vor, die Distribution von der Produktion zu unterscheiden, sie aber unter der selben Prozesskategorie abzuhandeln, da Letztere für religiöse Gegenstände nicht immer von Bedeutung ist.

Mögliche Fragen auf dieser Prozessebene sind deshalb: Wer sind die Auftraggeberinnen eines Gegenstandes? Wo, wie und von wem werden Objekte produziert? Wie verläuft der Produktionsvorgang? Wie interreliert die Produktion des Materiellen mit der Generierung soziokultureller Bedeutung? Wie verläuft der Distributionsvorgang? Wer ist involviert? Wie teuer sind die Gegenstände? Welche wirtschaftlichen Weltanschauungen stehen dahinter?

Im Folgenden stütze ich mich methodisch vor allem auf die Gespräche mit Bandmitgliedern, die Homepages von Schweizer Black Metal-Vertrie-

548 Hall 2001; auf Deutsch Hall 2004a.

549 Diese brechenden Prozesse via vestimentärer Inszenierung arbeitet Hans-Georg Soeffner am Beispiel des Stils (und der Stilisierung) von deutschen Punkmusikern und Fans prägnant heraus: Soeffner 1992, 76–101.

550 Johnson 1986/7.

551 Braham 1997; Hall 2001. Sowohl Braham als auch Hall arbeiten mit (neo)marxistischen Theorien, weshalb auf diese Trennung Wert gelegt wird.

ben und ein qualitatives Experteninterview, das ich mit M.R., dem Inhaber eines Labels und Vertriebs, führen konnte. Dies wird ergänzt mit meinen Erfahrungen aus der teilnehmenden Beobachtung sowie informellen Gesprächen mit Fans.

7.2 Merchandise: Fallbeispiel

T-Shirts fallen im Black Metal zusammen mit Aufnähern, Aufklebern, Postern und Ähnlichem unter die Kategorie Merchandise, worunter Fan-Artikel verstanden werden, die dazu dienen, den Absatz der Musikproduktionen zu fördern. Marktmechanismen spielen sowohl bei der Produktion als auch bei der Distribution des Merchandise eine grosse Rolle. Ich werde im Folgenden auf die typischen Band-T-Shirts fokussieren, da bei diesen Textilien die hier interessierenden Prozesse einer Verwendung religiöser Codes besonders stark hervortreten. Ich will dabei den Blick zunächst darauf richten, wie das Massenprodukt T-Shirt zu einem typischen Black Metal-Shirt wird. Diese Beobachtungen sind relevant, um herauszukristallisieren, wer Produktionsprozesse in die Wege leitet, wie religiöse Codes materiell auf T-Shirts gelangen, und wer sie finanziert, wer über die Rezeption religiöser Codes auf diesen Textilien bestimmt und welche technischen Grenzen dabei gesetzt sind (z.B. bezüglich der Farbe).

Ich habe deshalb meinen Informanten M.R. nach dem Weg von der ersten Idee bis zu den fertig gedruckten T-Shirts gefragt. Er beschreibt den Standardweg folgendermassen:

Grundsätzlich [...] kann ein T-Shirt aus drei Punkten heraus entstehen. Die Band kommt auf mich zu und sagt: ‚Ich hätte gerne Merchandise.‘ Ich sage zur Band: ‚Ich will, passend eben zu einem Release oder zur CD [...] noch ein T-Shirt dazu haben.‘ Klar, kann die Band nein sagen, das ist ihnen dann freigelassen. [...] Oder der Markt schreit danach. [...]

Das ist natürlich auch ein Faktor, der Markt. Du kannst nicht drei Alben draussen haben und kein Merchandise. Da kann ich mir ausrechnen, dass der Markt danach schreit. [...] Dann geh ich zum Künstler, oder er kommt zu mir mit seiner Idee. Das Motiv ist immer seine Idee, da rede ich ihm nicht rein. Ich rede ihm nur rein, wenn es um etwas Qualitatives geht. [...] Aber grundsätzlich bestimmt der Künstler, was er auf seinem T-Shirt haben will. [...] Der Künstler bestimmt das Motiv, ich bestimme die Auflage, und ich bestimme natürlich auch, wo es produziert wird. [...] Das mache ich eigentlich immer im Ausland.

[...] Das hat finanzielle Gründe, [...] ich würde es gerne in der Schweiz machen, aber das kannst du nicht bezahlen. [...]

AKH: Das bezahlst immer alles du? Die Band bezahlt nichts?

Das bezahle alles ich. Nein, die Band bezahlt eigentlich nie etwas. [...] Sie finanzieren ja grundsätzlich das Motiv. Den Aufwand fürs Motiv. [...] Ich bekomme einfach die fertigen Materialien und verarbeite sie weiter. [...] Beim Druck hast du zig verschiedene Möglichkeiten. [...] Da musst du schon etwas fachkundig sein, da bin ich zum Teil auch überfordert. Ich sage einfach immer: Siebdruck. Fertig. [...] Das hält ziemlich lang. [...] Man muss halt schauen mit Weiss. Weiss bleibt [...] jeweils ziemlich aus, wenn man es wäscht. Ich hab mal eins gemacht, verkehrt⁵⁵², also schwarzer Druck auf weissem T-Shirt. Dort wird dann halt das T-Shirt etwas grau irgendwann. Aber solche Dinge kannst du nicht vorbeugen.⁵⁵³

M.R. beschreibt hier einen dreistufigen Weg der Produktion: Die Band kreiert aufgrund eines Begehrns nach verkaufsfördernden Artikeln eine Vorlage für das geplante Bekleidungsstück, das ans Label weitergeleitet wird. Dort wird jene Vorlage gegebenenfalls bearbeitet und dann an eine in diesem Fall ausländische Firma weitergeleitet. Diese druckt die vestimentären Artikel in der gewünschten Art und Farbe sowie der beauftragten Menge und schickt sie ans Label zurück, von dem aus sie in den Verkauf gelangen.

Die Erstellung des aufgedruckten Motivs, also auch die Wahl religiöser Codes, so der Befragte, liegt immer in der Hand der jeweiligen Musikgruppe, für die das T-Shirt eine Respräsentationsfläche bietet. Von Seiten der Bands ist dieses Druckmotiv – und damit auch die Rezeption religiöser Codes – meist gut durchdacht, denn es repräsentiert die Band und ist, wie bereits angetont, so etwas wie eine „Visitenkarte“ für ihre Art der Musik, des Lebensstils und der Weltanschauung (bis hin zu ihrer politischen Einstellung). Aber nicht nur das Motiv selbst, sondern auch die Farbe des textilen Trägers (sofern sie vom gängigen Schwarz abweicht) ist bedacht. So erklärt beispielsweise ein Schweizer Musiker die graue Farbe der von seiner Band herausgegebenen T-Shirts folgendermassen: „Grau wollte ich wegen des Metalligen, des Stählernen. Das war der Grund.“⁵⁵⁴

552 Interessant ist die Bezeichnung „verkehrt“ für einen schwarzen Druck auf weissem Textil. Sie impliziert, dass ein weisser Druck auf schwarzem Stoff das „Normale“ ist, was auch ein Blick in die Kataloge der Vertriebe zeigt.

553 Interview, 4.5.2011, A11–A12; F17; A17.

554 Interview, 27.11.2010, A31, 2.

Das Grundmaterial für die bedruckten Black Metal-Kleidungsstücke sind als Massenware produziert T-Shirts, die es in unterschiedlichen Gewichtsklassen und Webarten gibt, wie M.R. ausführt:

AKH: Das Grundmaterial, also die T-Shirts selbst, das entscheidest am Schluss auch du, oder ist das die Druckfirma, die das wählt?

Also grundsätzlich habe ich, der es bezahlt, die Entscheidungsmacht. [...] Ich kann sagen, druck mir das da [er deutet auf ein bedrucktes T-Shirt, Anm. AKH] auf ein Netzhemdchen. (Lachen) [...] Aber grundsätzlich verlasse ich mich natürlich auf die Erfahrung des Druckers. Der sagt mir, wenn du etwas Schweres nimmst, dann hast du eine kleinere Maschengröße. Eine kleinere Maschengröße bedeutet, der Druck hält besser, er wirkt satter. Grundsätzlich [...] verbreitet sind drei Marken, [...] das siehst du immer am Etikett. Stetman ist einer. Der hat eine sehr enge Maschengröße. Fruit on a loom, das mit den Früchten. Das hast du sicher auch schon gesehen. Und dann noch so etwas mit einem Pferdchen. Das weiss ich jetzt grad nicht, wie es heisst, aber das sind die drei Produkte, die du eigentlich immer antriffst. Das sind [...] grosse Produzenten [...], die verteilen ihre T-Shirts billig an die Druckerei. Die sind wirklich gemacht für solche Drucke.⁵⁵⁵

555 Interview, 4.5.2011, F43; A43.



Abb. 38: Die Etikette eines Shirts einer Schweizer Black Metal-Band mit Herkunftsbezeichnung („Made in Bangladesh“) und Waschanleitung. © Höpflinger.

Die T-Shirts selbst werden also in Grossproduktionen als Massenware hergestellt, in Abb. 38 sieht man z.B. das Etikett eines mit einem Black Metal-Druck ausgestattetes Massentextil, hergestellt in Bangladesch.⁵⁵⁶ Der Druck wird, zumindest in den eher kleinen Mengen, die M.R. produzieren lässt, maschinell gemacht, jedoch mit menschlicher Unterstützung, wobei sich verschiedene Fehler einschleichen können:

Wenn du einen weissen Druck auf einen schwarzen Hintergrund machst, musst du zweimal darüber drucken, [...], damit es wirklich deckend ist, weisst du. [...] Das letzte Mal habe ich Probleme gehabt, weiss-der-Kuckuck, der war vielleicht besoffen, er hat gedruckt, abgehoben und dann ist er verrutscht, irgendwie und dann hat er nochmals gedruckt und danach hatte es so eine Verschiebung im Motiv.

⁵⁵⁶ Allfällige ethisch-moralische Überlegungen bezüglich problematischer Herstellungsbedingungen dieser billigen textilen Massenware wurde übrigens von keiner Befragten thematisiert (von mir jedoch auch nie explizit erfragt).

[...] Aber grundsätzlich haftet er für seine Fehler. Das ist schon so. [...] Den grössten [Fehler, Anm. AKH.], den ich mal hatte, [...] das war bei meinem ersten Partner, [...] – ich habe gedacht, der sei auch aus der Szene, da er immer Werbung in einem Szenemagazin hatte – und dann habe ich ihm das [Motiv, Anm. AKH.] geschickt und dann sind die T-Shirts gekommen. Und du kennst ja die Logos. Dann war das verkehrt drauf. (Lachen) Ich so, super, jetzt ist es endlich da und dann nein, irgendwas, nein, das kenne ich nicht, was ist das. Nein, NEEEIN [langezogen, lauter].⁵⁵⁷

Der letztgenannte Fehldruck ist mit der kalligraphischen Gestaltung gängiger Black Metal-Logogramme zu erklären, die für Aussenstehende nur schwer zu lesen sind. Dies ist für die vorliegende Untersuchung ein aufschlussreiches Beispiel. Es zeigt auf, dass sich die Black Metal-Ästhetik an Szenegängerinnen richtet und von nicht involvierten Personen bisweilen nur schwer zu interpretieren ist. Das Logogramm auf dem Fehldruck hatte verkehrte Kreuze integriert. Es kann durchaus sein, dass der Urheber den Fehldruck nicht einfach aufgrund von Desinteresse auslöste, sondern aufgrund der Orientierung an diesen Kreuzen, die er der gängigen Repräsentationsart gemäss „richtig“, nicht invertiert, angeordnet hatte.

Die Produktion typischer Black Metal-T-Shirts verläuft also industriell. Dabei wird das Grundmaterial als Massenware hergestellt, während die Bedruckung auf Wunsch der jeweiligen Band oft durch die Koordination eines Labels in eher geringer Zahl produziert wird. Die Stückzahl der von M.R. in Auftrag gegebenen Shirts beträgt gängigerweise zwischen 20 und 100 Stück, doch „meistens liegt so eine Auflage zwischen 50 und 100.“⁵⁵⁸ Die Auflage von T-Shirts für bekanntere Bands kann entsprechend grösser sein, doch für den hier im Zentrum stehenden Schweizer Black Metal-Untergrund sind diese geringen Auflagemengen durchaus typisch. Immer wieder finden sich auch Einzelanfertigungen von T-Shirts, wobei auch dann bei den meisten von mir untersuchten Beispielen der textile Träger ein Massenprodukt bleibt und nur der Druck oder die spezifische Gestaltung individuell hergestellt wird.

Einerseits ist vor allem bei weiblichen Fans die Praxis zu beobachten, dass gekaufte T-Shirts figurbetont umgenäht werden, wie beispielsweise Dystéra, ein weiblicher Black Metal-Fan und Freundin eines Musikers, erklärt:

557 Interview 4.5.2011, A20–A22.

558 Interview 4.5.2011, A9, 17.

T-Shirts nähe ich halt um, weil es immer noch bessere Band-Shirts für Männer gibt als für Frauen; bei den sogenannten Girlie-Shirts hat es ja oft einfach nur das Band-Logo drauf. Ich mache die Shirts dann einfach enger, manchmal schneide ich auch die Ärmel ganz weg oder mache einen schöneren Ausschnitt. Jetzt nicht wirklich einen grossen Ausschnitt, aber einfach einer, der nicht so einengend ist wie die standardmässigen.⁵⁵⁹

Die hier angeführte Begründung für das Umändern ist, dass es schönere Motive bei Herren-T-Shirts als bei Damentextilien gebe, die betreffenden Männer-Shirts dem weiblichen Fan aber zu wenig figurbetont sind. Ein anderes Argument für das Umnähen von T-Shirts gibt Nirwen, ein weiterer weiblicher Fan: „Demnächst näh ich ein paar von meinen Bandshirts mal um. Teilweise sind die [...] eng um die Brust geworden, und dann mach ich da auch Tops draus, [...] dann ist das alles [...] angenehmer zu tragen.“⁵⁶⁰ Hier scheint also eher die veränderte Körperfülle der Trägerin der Grund zu sein.

Ein anderer weiblicher Fan beklagt auf einem offiziellen Facebook-Post die üblichen Größen von Bandshirts und das damit verbundene Umnähen, damit ein Shirt ihr passe: „Bandshirts umnähen ist ein infernalischer Höllenkrieg! Gopferdammi!⁵⁶¹ Europäische Einheitsgrösse, dass ich nicht lache....“⁵⁶² Auffallend hierbei sind die gewählten Worte, welche die in der Black Metal-Szene oft vorzufindende Betonung von soziokulturell als negativ gewerteten Größen passen. In Abb. 39 ist ein Beispiel einer solch individuellen Anpassung zu sehen: Die Akteurin hat ein Shirt der Band Behemoth am Ausschnitt geändert. Sie hat das übliche gewirkte Bündchen am Ausschnitt entfernt und darunter regelmässige Löcher in den Stoff geschnitten. Der Ausschnitt ist so angenehmer zu tragen, wirkt aber auch „weiblicher“, in dem Sinne, dass er den vestimentären Konventionen, die an Frauen herangetragen werden, eher entspricht.

559 E-Mail, 11.3.2011.

560 E-Mail 25.7.2010.

561 Schweizerdeutsches Fluchwort.

562 Offizieller Post auf Facebook durch einen weiblichen Fan, 5.9.2013.



Abb. 39: Ein von einer Akteurin individuell abgeändertes Bandshirt. Konzert in Emmenbrücke 23.10.2015. © Höpflinger.

Wie diese Beispiele zeigen, sind besonders weibliche Akteurinnen in individuelle Änderungsvorhaben von Bandshirts involviert, die man als neues *encoding* bereits kodierter Textilien interpretieren könnte, da das Material damit mit neuen Bedeutungen (v.a. hinsichtlich Gendervorstellungen) aufgeladen wird. Diese oft anzutreffende individuelle Adaption liegt nicht nur, aber auch darin begründet, dass bei Bandshirts nicht alle Größen oder Schnitte erhältlich sind, auch wenn sich der Markt in den letzten Jahren, meinen Beobachtungen gemäss, stark für Frauen geöffnet hat. Sogenannte Girlie-Shirts oder Girlies, also speziell gemäss den soziokulturellen Erwartungen an das Aussehen von Frauen geschnittene, figurbetonte Kleidungsstücke, werden auch von unbekannteren Musikgruppen und Untergrund-Bands produziert. Dies liegt einerseits daran, dass die Produktion einer kleinen Anzahl von T-Shirts erschwinglicher geworden ist, zeigt andererseits aber auch, dass Frauen immer mehr aktiv in den Denkhorizont des Black Metal integriert werden. Diesen Wandel legt ein Labelbesitzer prägnant in folgendem Zitat dar. 2011 erklärt er mir noch, dass er unsicher ist bezüglich Shirts für Frauen:

Du hast gesehen, ich mache meistens M, L und XL. [...] Das ist halt einfach, dass da der Markt spielt, in dieser Musik. Und fertig. [...] Was ich begonnen habe zu überlegen, ist, ob man [Girlies drucken soll, Anm. AKH]. Aber wenn wirklich die Nachfrage nach Girlies da wäre, ist es schwer abzuschätzen, wie viele. Und dann noch in welcher Grösse. Weil, dann willst du ein Girlie und dann gibt's wieder fünf Grössen im Girlie. [...] Was es noch als Möglichkeit gibt, ist ein Preorder zu machen; Schaut, dieses T-Shirt gibt's jetzt dann. Ihr könnt vorbestellen. Was wollt ihr für eine Grösse?⁵⁶³

Inzwischen hat der Befragte die Praxis des Preorders, der Vorbestellung, zum Teil eingeführt.

Obwohl die Bekleidungskonventionen es Frauen schwerer machen, passende T-Shirts zu finden und deshalb individuelle Änderungsprozesse gefördert werden, bin ich auch auf männliche Akteure gestossen, die Bandshirts adaptieren, beispielsweise indem sie die Ärmel abschneiden und so ein ärmelloses Kleidungsstück, das in dieser Art nicht im Handel zu erste-hen ist, herstellen.

Neben dem individuellen Umnähen von T-Shirts, wobei der textile Träger verändert wird, nicht der Black Metal-typische Druck und auch nicht die dort zu sehenden religiösen Codes, finden sich auch immer wieder Einzeldrucke oder handgezeichnete Exemplare, also eine individuelle Herstellung des auf die T-Shirts aufgebrachten Motivs. Dies ist für einen Blick auf die Verwendung religiöser Codes besonders aufschlussreich, da durch Einzelanfertigungen auch Fans direkt Einfluss auf die Rezeption der auf den Textil zu sehenden Codes nehmen können. Ein Beispiel für eine solche Einzelanfertigung entdeckte ich im August 2012. Ein Black Metal-Akteur erzählte mir, dass er für die Band, in der er in seinem Herkunftsland spielte, von Hand T-Shirts angefertigt habe. Er habe sie anhand von Schablonenmalerei mit Schafblut gestaltet. Als ich mein Interesse bekundete, zeigte er mir die letzten zwei Exemplare und schenkte mir sogar eines davon (Abb. 40).⁵⁶⁴

563 Interview, 4.5.2011, A37.

564 Für diese Geste sei hier noch einmal herzlich gedankt!



Abb. 40: Ein von einem Black Metal-Akteur selbst mit Blut gezeichnetes Band-T-Shirt. Gestellte Fotografie. Model: A. © Yves Müller.

Das gewählte Sujet ist mit Blut, das getrocknet die typische braun-rötliche Farbe erhalten hat, auf ein weisses T-Shirt aufgetragen. Ich habe den Ak-

teur nach dem Herstellungsprozess gefragt. Er erzählte, dass es in seinem Heimatland schwierig war, an Blut heranzukommen, weshalb er blutige Lammherzen gekauft und die ausgedrückt habe. Er habe eine Handvoll dieser T-Shirts hergestellt und sie an Freunde verschenkt. Allerdings habe er sich überlegt, für ein allfälliges Konzert seiner Band (zu dem es aber aufgrund seiner Migration nicht gekommen war) etwa 50 Stück zu produzieren, die er dann am Konzert verkauft hätte. Getragen habe er das Blut-T-Shirt allerdings nur einmal an einem Festival – es habe nach kurzer Zeit unangenehme Gerüche ausgesandt.⁵⁶⁵ Waschbar ist es ebenfalls nicht. Bei diesem Beispiel wird der verwendete Code, ein Wolf, vor allem durch die besondere Farbe (dem Blut) mit Bedeutung aufgeladen. Es ist dieser spezifische Werkstoff, der das T-Shirt zu einem Black Metal-Shirt macht.

Die genannten Beispiele zeigen, dass das Bedrucken oder Bemalen der Black Metal-T-Shirts eine wichtige Bedeutung für die Bands und für den Verkauf der Shirts darstellt. Es ist der je spezifische Druck (bzw. bei individueller Gestaltung die Malerei), der ein T-Shirt zu der typischen Black Metal-Bekleidung werden lässt. Während das T-Shirt selbst als Massenprodukt für den Druck fertig eingekauft wird, sind bei der Dekoration dieser T-Shirts unterschiedliche Strategien zu beobachten, die von Massenproduktion über Kleinstproduktion bis hin zum handgemachten Einzelstück reichen kann, wobei auch das Material und die Farbart berücksichtigt werden muss.

T-Shirts sind jedoch nicht das einzige vestimentäre Repräsentationsmittel des Black Metal. Vielfach finden sich auch durch Aufnäher, Anstecknadeln, Nieten, Schmuck und Ähnliches individualisierte Jacken, Lederwesten oder die aus anderen Genres des Heavy Metal bekannten „Kutten“ (Gilets aus Jeansstoff). Im Gegensatz zu den T-Shirts können diese Jacken und Gilets nicht fertig ausgestattet gekauft werden, sondern sie setzen voraus, dass man sie persönlich zusammenstellt (Abb. 41 und Abb. 42). Der vestimentäre Grundträger wird hierbei als Massenprodukt hergestellt und undekoriert gekauft, die Dekoration und Individualisierung finden in Handarbeit statt. Die Aufnäher, die auf der Jacke oder dem Gilet angebracht werden, werden meist als fertige Produkte bei den Bands, einem Label oder an einem Konzert gekauft und dann gemäss individuellem Geschmack und Weltbild der Trägerin zusammengestellt. Ein Musiker macht dies deutlich, indem er erläutert:

⁵⁶⁵ Feldnotizen vom 2.8.2012.

Die Aufnäher [auf meiner Lederjacke, Anm. AKH] repräsentieren den Grossteil meiner musikalischen Bevorzugung, und die liegt nun mal im Black Metal. Somit sind auf der Jacke die Bands vertreten, die mir [...] speziell am Herzen liegen. So eine Jacke ist immer auch etwas Einzigartiges, denn niemand hat exakt den gleichen Geschmack wie jemand anders. [...] Die Jacke zeigt einen Teil dessen, was ich tagtäglich höre und was mich inspiriert.⁵⁶⁶

Diese individuell geschmückten Kleidungsstücke repräsentieren also nicht nur den Black Metal, sondern verorten die Trägerin (wobei solche Jacken und Gilets beliebter sind bei Männern als bei Frauen) in der Szene und bilden ein individualisiertes Repräsentationsmerkmal des jeweiligen Akteurs. Sie sagen durch die Kombination verschiedener Aufnäher, Nieten, Pins, etc. meist mehr über den Träger aus als ein Bandshirt und verraten nicht nur dessen spezifischen Musikgeschmack, sondern (bereits durch die Bandaufnäher) oftmals auch dessen weltanschauliche und politische Richtung. Manchmal sind, z.B. durch das Tragen von Kantonswappen, auch geografische Affinitäten auszumachen. Während Band-Shirts also eine „Visitenkarte“ der betreffenden Musikgruppe darstellen, kann eine solche persönlich geschmückte Jacke als entsprechende „Visitenkarte“ eines individuellen Akteurs bezeichnet werden.

566 Schriftliches Interview 20.7.2007, A6, 2–6.



Abb. 41: Eine typische Black Metal-Lederweste, unter anderem mit Aufnähern der Bands Watain, Totenheer, Satyricon. Zu erkennen ist auch ein gedrehtes Wappen von Norwegen, womit ein Bezug zu der norwegischen Black Metal-Szene und ihrer Geschichte hergestellt wird. Fotografiert an einem Konzert 2014. © Höpflinger.



Abb. 42: Eine Akteurin in einer individualisierten Lederjacke. Auf dem rechten Ärmel findet sich beispielsweise ein Patch der Band Deathspell Omega. Emische Fotografie. © F. S.

Wie diese Beispiele zeigen, ist die materielle Produktion vestimentärer Bedeutung also angesiedelt zwischen kollektiven und individuellen Prozessen. Dabei spielen Drucke oder Stickereien, die vielfach mit der Rezeption religiöser Codes arbeiten, eine zentrale Rolle, um ein Textil zu einem Black Metal-Kleidungsstück zu machen.

Eng mit der Produktion ist die Ebene der Distribution verknüpft, weshalb diese ebenfalls im vorliegenden Kapitel gestreift werden soll. Gekauft werden können T-Shirts an Konzerten, in Läden, bei den Bands selbst und via Internet, wobei sich in den letzten Jahrzehnten eine Verschiebung in

Richtung Internet beobachten lässt, wie mir M.R. bereits 2011 bestätigt hat:

Ohne Internet würde das heute nicht so funktionieren. Wenn ich denke, wie das früher funktioniert hat. Mit diesen Listen [...], die man per Post hin- und hergeschickt hat. [...] Wenn du innert acht Wochen gehabt hast, was du wolltest, dann war gut. Heute hat man's in acht Wochen sechzehn Mal. Und das Internet ist der Grund, [...] weshalb all die Läden schliessen.⁵⁶⁷

Das Internet als technische Neuerung verändert auch die Black Metal-Szene, was aus der Innensicht bisweilen zu Klagen führt. Auch M.R. wundert sich: „Das heute ist die Generation Computer halt. Und das sieht man auch. Wenn ich an ein Konzert gehe, weisst du, wie viele Leute ich noch nie gesehen habe? [...] Weisst du, [die haben, Anm. AKH] alles, T-Shirts und alles. Tiptop. Die kennen schon alles, alles runtergeladen. [...] Aber [ich habe sie, Anm. AKH] noch nie gesehen (Lachen).“⁵⁶⁸

Dennoch war an nahezu jedem Konzert, an dem ich in den letzten Jahren war, ein Verkaufsstand für Merchandise zu finden. Ein solcher Verkaufsstand scheint ein für Konzerte typisches Element darzustellen (Abb. 43).

567 Interview 4.5.2011, A4.

568 Interview 4.5.2011, A6b, 6–7; A6c.



Abb. 43: Ein Verkaufsstand für Merchandise an einem Konzert, Bülach 2015. Die zahlreichen religiösen Codes auf den T-Shirts sind auffallend (Petruskreuze, Pentagramme, Memento Mori-Motive, textliche Zeilen wie „Ave Satanas“ u.Ä.). Erbetene Fotografie. © Eisa.ch.

Um den Verkauf an Events anzukurbeln und die Exklusivität der Kleidungsstücke zu fördern, werden zum Teil T-Shirts gedruckt, die nur an bestimmten Konzerten gekauft werden können, um noch einmal M.R. zu Wort kommen zu lassen:

Ein Shirt, das du speziell für die Tour machst. Ich hab das mal mit P. [Bandname anonymisiert, AKH] gemacht. Ich hab so ein P.-T-Shirt gemacht, als wir im Deutschen gespielt haben und dann gesagt: Es gibt dieses T-Shirt. Ihr könnt es online anschauen, aber wenn ihr es haben wollt, müsst ihr an unser Konzert kommen.‘ Es war zwei Konzerte an Lager und danach war es weg [...]. Aber das ist natürlich eine Kleinauflage gewesen, da kann ich nicht 100 machen. Das geht nicht, gerade in der Schweiz natürlich. Das geht nicht weg. [...] Früher war das gang und gäbe, dass du so Zeug an Konzerten gekauft hast. Gut, es gibt natürlich Sachen, die man nur an Konzerten kaufen kann. Es gibt Sachen, die so heiss begehrt sind, dass sie gerade am Konzert das erste Mal ausgelegt werden: Weg. Sold out. Oder dass sie vom Layout her so heiss sind, dass man sie nicht online präsentieren kann. Das gibt's na-

türlich auch. Aber ja, grundsätzlich [...] läuft heute alles übers Internet.⁵⁶⁹

M.R. nennt in diesem Statement verschiedene Gründe, weshalb ein bestimmtes T-Shirt nur an einem Konzert erwerbbar ist, nämlich Exklusivität (damit wird das T-Shirt zu einem raren Gut, das nur die besitzen, die am Konzert waren, was wiederum zur Abgrenzung gegen aussen dient), Begehren der Fans oder ein zu provokantes Motiv, so dass man das Shirt nicht im Internet zeigen kann.

Auch Musiker und Fans stützen die Beobachtungen von M.R., wonach der Kauf von T-Shirt entweder übers Internet abgehandelt wird oder an Konzerten stattfindet. Der Musiker Lotan gibt noch eine Möglichkeit an, T-Shirts zu kaufen: der Erwerb direkt bei den Bands. Dabei lege er besonderen Wert auf die Qualität. Seine Antwort auf die Frage, wo er T-Shirts kaufe, lautet: „Bevorzugt bei Mailorders/ Labels, weil das einfach günstig kommt, und bei der grossen Menge darf man auch mal aufs Geld schauen, sowie bei Bands direkt oder an Konzerten. Nie bei Ebay und Konsorten – das Risiko, etwas qualitativ Schlechtes zu bekommen, ist mir zu gross.“⁵⁷⁰

Eine letzte Möglichkeit der Distribution, die ich mehrfach beobachten konnte, ist das Verschenken oder Tauschen von T-Shirts: Bands schenken ihren Kollegen oder anderen Bands nicht nur Tonträger, sondern auch Merchandise; manchmal tauschen sie sie gegen die vestimentären Stücke der anderen Musikgruppe. Dieser vestimentäre Tauschhandel bildet sozialen Zusammenhalt und formt Zugehörigkeiten. Auch ich selbst habe einen Grossteil der T-Shirts, die die Grundlage dieser Arbeit bilden, von den Bands als Geschenk erhalten.⁵⁷¹ Wie wichtig dieser soziale Austausch vestimentärer Güter sein kann, wird deutlich, wenn ein Label-Besitzer mir erklärt, er gebe der Band normalerweise nicht zu viele Freixemplare ihrer Shirts, weil sie alle verschenken würden, wobei die Gefahr bestünde, dass in einer so kleinen Szene wie der in der Deutschschweiz alle Akteure bereits mit T-Shirts ausgestattet seien und er als Vertreiber nichts mehr verkaufe.⁵⁷²

Wie die Analyse gezeigt hat, wird Black Metal-Szenekleidung, vor allem die für diese Szene so wichtigen Band-T-Shirts, in einer Mischung aus Massen-, Klein- und Einzelproduktion hergestellt (bei der Alltags- und der Bühnenkleidung verhält es sich etwas komplexer und diffuser). Meist ist

569 Interview 4.5.2011, A7.

570 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A8.

571 Allen Bands sei hierfür noch einmal herzlich gedankt.

572 Feldnotizen vom 20.2.2012.

die eigentliche textile Bekleidung ein Massenprodukt. Dieses Massenprodukt wird in Kleinproduktionen an die Black Metal-Konventionen angepasst, beispielsweise indem industriell hergestellte T-Shirts in Kleinproduktionen bedruckt und so erst zu Bandshirt transformiert werden. Diese Bandshirts können – je nachdem – von den Trägerinnen (vielfach in Handarbeit) noch einmal individualisiert werden. Auch bei mit Aufnähern individualisierten (Leder-)Jacken oder Gilets kann man dieselben Prozesse beobachten. Es ist außerdem die gewählte Farbe, der Schnitt der Kleidungsstücke sowie die Kombination der industriell hergestellten Kleider, die diese Massenprodukte einem Black Metal-spezifischen Stil anpassen.

7.3 Zwischen Massenprodukt und Individualisierungsstrategien: Beobachtungen

Die im letzten Kapitel betrachteten Beispiele zeigen, dass Produktion, Distribution und Kauf der Black Metal-Kleidung in Interrelation zueinander stehen. T-Shirts sind ein (Massen-)Produkt, das mit einem gewissen Ziel (dem Verkauf) hergestellt und vermarktet wird. Sie gehören zum sogenannten Merchandise und werden aus Produzentensicht als Produkte, die zur Vermarktung der Bands und der Musik dienen sollen, gedeutet. Dennoch zeigt ein tieferer Blick, dass besonders Bandshirts für die produzierenden Bands und für die Fans mehr sind als nur ein Nebenprodukt der Musik. Das Design, zu dem wie gesehen grundlegend religiöse Codes gehören, repräsentiert das Image und die Weltanschauung einer Musikgruppe, was auch den Fans wichtig ist. Vielfach greifen Szenegängerinnen selbst aktiv in den Produktionsprozess ein, und zwar meist dann, wenn es das gewünschte Endprodukt so nicht zu erwerben gibt. T-Shirts werden umgeändert oder gleich selbst bemalt; Jacken und Gilets werden mit Aufnähern gestaltet und so erst zum passenden Kleidungsstück, das eine individuelle Weltanschauung und einen damit zusammenhängenden Musikgeschmack repräsentiert. Dabei hängen diese Prozesse, wie ich in Kap. 8.2 zeigen werde, eng mit der konkreten Verwendung der betreffenden Kleidungsstücke zusammen.

Bei der Gestaltung von vestimentärem Merchandise tragen die Bands in der Schweiz meist die Hauptverantwortung oder haben zumindest ein grosses Mitbestimmungsrecht bei der Gestaltung der Textilien, die ihre Musik repräsentieren sollen. Zum Teil bezahlen sie aber die Textilien auch selbst. Die gewählten religiösen Codes werden im Normalfall von den Bands ausgewählt; Bandshirts präsentieren die Codes und verweisen auf

die Semantiken, die der Band wichtig sind. Dabei zeigt sich, dass die gewählten religiösen Codes nicht willkürlich gewählt werden, sondern sich bei der Gestaltung der meisten T-Shirts ein ästhetisches Programm finden lässt, das die jeweilige Band und ihre Verortung im Black Metal repräsentieren soll.⁵⁷³

Diese Punkte können auf andere vestimentär-populärkulturelle Felder ausgeweitet werden: Zu unterscheiden ist zwischen dem Produzenten des Konzepts für ein Kleidungsstück, der Produktion der materiellen Kleidungsstücke und der Distribution derselben (wobei sie im Einzelfall auch zusammenfallen können). Alle diese Produktionsprozesse unterliegen eigenen Regeln und Logiken. Die Auswahl der religiösen Codes, die auf vestimentären Produkten erscheinen, wird auf der konzeptuellen Ebene der Produktion vorgenommen. Es sind Designerinnen, Bands, Grafikerinnen, Auftraggeber, die hier die bedeutendste Rolle einnehmen. Bei der konkreten Produktion der materiellen Stücke erfolgt die Umsetzung dieses Konzepts, wobei sich durchaus Änderungen (aus Sicht der konzeptuellen Produktion: Fehler) ergeben können. Die rezipierten religiösen Codes werden anschliessend auf der Ebene der Distribution verkauft und popularisiert. Bei der Entscheidung, ob überhaupt und wenn ja, welche religiösen Codes auch tatsächlich getragen werden, spielt jedoch auch die Dimension des Kaufs und der Verwendung eine massgebliche Rolle, womit die Träger und Käuferinnen im Gegenzug wiederum Einfluss auf die (konzeptuelle) Produktion neuer Textilien nehmen können.

Die Rezeption religiöser Codes kann auf der Produktionsebene mit unterschiedlichen Funktionen verbunden sein: Religiöse Codes können ertens in der vestimentären Populärkultur mit einem religiösen Statement verbunden sein, wobei sie oft in einen neuen religiösen Kontext gestellt werden (z.B. Okkultismus statt Christentum). Zweitens zeigen religiöse Codes im neuen Setting eine Zugehörigkeit zu einer Ingroup an, wie das Beispiel Black Metal schön gezeigt hat. Drittens findet sich die Rezeption religiöser Codes aufgrund verkaufstechnischer Argumente: Religiöse Codes können ein Produkt aufwerten (siehe dazu Kap. 13.1). Bei allen drei Funktionen werden die religiösen Codes jedoch nicht willkürlich ausgewählt, sondern unterliegen reflektierten Auswahlkriterien, die sich aus dem Zusammenspiel von soziokulturellen Konventionen, marktlichen Steuerungen sowie Zugehörigkeitsmechanismen zu bestimmten Gruppen und Regulierungen durch diese ergeben.

⁵⁷³ Dies wird in Kap. 10 besonders deutlich.

8 Verwendung: Facettenreiche Dekodierung

Generell trage und kaufe und wähle ich das aus, was mir gefällt,
womit ich mich identifizieren kann und
was in meinen Augen Unterstützung verdient.⁵⁷⁴

8.1 Dekodierungsprozesse auf der Ebene der Verwendung: Definitorische Gedanken

Die Dimension, die ich hier als „Verwendung“ bezeichne, wird im *circuit of culture consumption* genannt. Da die Begriffe Konsumption und Konsum im deutschen Sprachgebrauch eine oft negativ gewertete marktliche Perspektive suggerieren, will ich den Begriff *consumption* in der vorliegenden Untersuchung neutraler als „Verwendung“ übertragen. Ich verstehe den Begriff Verwendung als eine Möglichkeit im Pool der unterschiedlichen Dekodierungsprozesse und als eine Unterkategorie von Rezeption: Während auf der Ebene der Produktion das Kodieren soziokultureller Bedeutung in eine materielle Grundlage in Gang gesetzt wird, steht auf der Ebene der Verwendung die Dekodierung dieser Resonanzfelder durch unterschiedliche Rezipierende im Zentrum.⁵⁷⁵ Gegenstände werden nicht nur hergestellt und vertrieben, sondern auch erworben und verwendet. Mit Blick auf Kleidung handelt es sich bei solchen Verwendungszusammenhängen nicht nur um das Tragen der Kleidungsstücke, sondern Dekodierungsprozesse werden auch beim Anschauen von Filmen, Bilder, Werbungen in Gang gesetzt. Eine wiederum andere Verwendung ist das Lagern und Ausstellen von Kleidung, z.B. in Museen.⁵⁷⁶ Ich will im Folgenden jedoch nur von Verwendungszusammenhängen ausgehen, die ein Mindestmass an soziokulturellem Austausch beinhalten, das Lagern von Kleidung in privaten Kontexten werde ich ganz ausblenden und im Folgenden vor allem auf „vestimentäres Handeln“ als Unterkategorie von Max Webers „sozialem Handeln“ fokussieren.⁵⁷⁷

⁵⁷⁴ Schriftliches Interview, 20.7.2007, A7, 4.

⁵⁷⁵ Hall 2001.

⁵⁷⁶ Siehe zu verschiedenen Verwendungen Taylor, Lou 2002.

⁵⁷⁷ König 2007.

Erst die Verwendung in bestimmten Kontexten, so das hier vorausgesetzte Axiom, ermöglicht ein Dekodieren von mit spezifischen Kleidungsstücken verbundenen Semantiken, wobei dieses Dekodieren nicht als etwas Passives verstanden werden darf. Verwendung ist ein aktiver Prozess, bei dem ein vielschichtiges Zusammenspiel zwischen individuellen Vorlieben und Vorstellungen, kollektiven Erwartungen, normativen Regulierungen, Identifikationsprozessen und kontextbezogenen Voraussetzungen zu beobachten ist. Dekodierungsprozesse sind also äußerst komplex. Denn, auch wenn es einen von den Produzierenden intendierten Verwendungszweck gibt, sind die individuellen Rezipierenden keineswegs an diesen gebunden. Eine Jeans muss beispielsweise nicht als Hose getragen werden, sondern kann als Wanddekoration dienen. Die Rezeption kann außerdem durch ein Umändern des Materiellen, also durch eine neue Produktion, ergänzt werden, zum Beispiel, wenn die Jeanshose in einen Rock umgenäht oder auch nur mit dekorativen Nieten verschönert wird.

Die Bandbreite an möglichen Dekodierungsprozessen kann in Anlehnung an Stuart Hall, der drei hypothetische Reaktionsarten auf ein *encoding* unterscheidet, systematisiert werden.⁵⁷⁸ Die erste Dekodierungsmöglichkeit bezeichnet Hall als „dominant-hegemoniale Position“. Sie gehorcht den von den Produzierenden intendierten Deutungen und dekodiert „die Nachricht im Sinne des Referenzkodes, in dessen Rahmen sie kodiert wurde.“⁵⁷⁹ Um dies an einem bereits erwähnten Beispiel zu illustrieren: Ein Badeanzug der australischen Designerin Lisa Burke von Lisa Blue Design zeigt eine Abbildung der indischen Göttin Lakshmi. Die, der Intention der Herstellenden folgende, hegemoniale Reaktion darauf wäre, diesen Badeanzug zu kaufen und ihn zu tragen, weil er modisch ist. In dieser hegemonialen Reaktion wird der religiöse Code, der auf eine indische Göttin verweist, säkularisiert und als Dekoration betrachtet.

Die zweite Dekodierungsmöglichkeit nennt Hall die „ausgetauschte Position“. Hierbei handelt es sich um eine „Mischung aus adaptiven und oppositionellen Elementen“.⁵⁸⁰ Gewisse hegemoniale Vorstellungen und Intentionen werden übernommen, sie werden aber an den eigenen Kontext angepasst. Im Falle des Lakshmi-Badeanzugs wäre eine solche Dekodierungsmöglichkeit, wenn eine Trägerin eine positive Reaktion auf dieses Badekleid zeigt und sich Lisa Blue Design merkt, aber aus finanziellen Gründen den Badeanzug nicht kauft, sondern sich selbst einen ähnlichen

578 Hall 2004a, 77f.

579 Hall 2004a, 77.

580 Hall 2004a, 79.

herstellt. Oder wenn sie den Badeanzug kauft, ihn aber nicht trägt, sondern in einem Hausaltar aufhängt, um damit Lakshmi zu ehren, und so eine neue religiöse Funktion des Kleidungsstücks schafft. Hier folgt die Trägerin den intendierten Bedeutungszuschreibungen der Produzentin teilweise.

Die dritte Art der Dekodierung nennt Hall die „oppositionelle Position“⁵⁸¹; ich habe sie in der vorliegenden Studie als „subversive Position“ bezeichnet. Hall definiert diese Art der Reaktion auf ein *encoding* folgendermassen: „Schliesslich ist es dem Zuschauer durchaus möglich, sowohl die von einem Diskurs vorgegebene wörtliche als auch konnotative Flexion zu verstehen, die Nachricht aber dennoch in einer von Grund auf völlig gegensätzlichen Weise zu dekodieren. Er/sie enttotalisiert die Nachricht mittels des bevorzugten Kodes, um sie daraufhin innerhalb eines alternativen Bezugsrahmens zu re-totalisieren.“⁵⁸² Im Fall des Lakshmi-Badeanzuges wären das zum Beispiel negative Reaktionen von Seiten religiöser Personen, die in einer Anklage an das Unternehmen enden könnten, was in diesem Fall, ob es nun wahr sei oder nicht, von verschiedenen Onlineplattformen so inszeniert wurde.⁵⁸³ Von einer Reihe von Onlinemedien wird berichtet, dass dieser Badeanzug bei unterschiedlichen indischen Personen so starke Irritation ausgelöst habe, dass die Firma ihn schliesslich zurückzog, um religiöse Gefühle nicht zu verletzen. So behauptet z.B. das online Medienportal 20min:

Zur Zufriedenheit indischer Politiker hat ein australischer Bademondenhersteller eine Kollektion von Einteilern und Bikinis mit dem Bildnis der Göttin Lakshmi zurückgezogen. „Lakshmi ist eine Gottheit, die von den Hindus verehrt wird, und deren Darstellung auf Badekleidung ihr sittliches und religiöses Empfinden verletzt hat“, erklärte Handelsminister Anand Sharma am Donnerstag. Das Unternehmen

581 Hall 2004a, 80.

582 Hall 2004a, 80.

583 Unter anderem: 20min-online: <http://www.20min.ch/finance/news/story/Die-Goettin-geht-nicht-baden-30066200?redirect=mobi&nocache=0.2959865420125425>; grazia-magazin.de: <https://www.grazia-magazin.de/hot-stories/indische-goettin-auf-dem-po-aerger-um-lisa-blue-badeanzug-3021.html>; perezhilton.com: <http://perezhilton.com/cocoperez/2011-05-10-lisa-blue-swimwear-causes-outrage-in-hindu-community#.WICbHIXiaM8>; Huffingtonpost: https://www.huffingtonpost.com/2011/05/09/lisa-blue-lakshmi-swimsuit-hindu_n_859247.html (alle 20.12.2018).

habe recht daran getan, die Kollektion zurückzuziehen. Damit würden die religiösen Gefühle respektiert, das Thema sei erledigt.⁵⁸⁴

Dekodierungsprozesse können also durch Monosemierungsmechanismen von Seiten der Produzierenden gesteuert, aber dennoch nie kontrolliert werden. Wie die Rezipierenden auf der Ebene der Verwendung einen religiösen Code deuten oder ein Kleidungsstück verwenden, ist immer multifaktoriell und hängt von der materiellen Dimension, den individuellen Vorlieben und Bedürfnissen, den individuellen und kollektiven Weltanschauungen, dem konkreten Setting und der Steuerung von Bedeutung durch die Produzierenden und deren Kontext ab.

Mögliche Fragen, die sich auf dieser Prozessebene ergeben, sind: Wie werden bestimmte materielle Gegenstände verwendet? Von wem werden sie verwendet? Wo und wann findet diese Verwendung statt? Mit welchen individuellen Deutungen geht die Verwendung überein? Folgen diese Deutungen und Verwendungen im Sinne von Hall einer dominanten, einer ausgehandelten oder einer subversiven Position?

Ich will in diesem Kapitel den Verwendungskontexten der Black Metal-Kleidung nachspüren. Methodisch stütze ich mich dabei vor allem auf die Erfahrungen der teilnehmenden Beobachtung. Diese werden ergänzt durch informelle Gespräche und Interviews mit den Akteuren.

8.2 Im Bandshirt an die Hochzeit: Fallbeispiel

Verwendung und Produktion stehen, wie gesehen, in enger Interrelation zueinander. Vor allem auf der Ebene der Distribution mischt sich das Kaufverhalten mit dem Tragen solcher T-Shirts, was im einleitenden Zitat zu Kap. 8 deutlich wird: Der Befragte nennt das „Tragen“ in einem Satz mit dem „Kaufen“ und dem „Auswählen“. Ich will im Folgenden, wiederum anhand eines Blicks auf das Fallbeispiel, auf dieses Tragen, also die Verwendung der Black Metal-Kleidungsstücke, fokussieren und danach fragen, in welchen Kontexten von den Akteuren welche Art der Kleidungsstücke getragen werden.

Bei der Verwendung lassen sich zunächst, wie in Kap. 8.1 konzeptuell reflektiert, enge Wechselwirkungen zwischen Produktion und dem Tragen der Kleidungsstücke feststellen: Getragen wird das, was (in grösseren Ma-

584 <http://www.20min.ch/finance/news/story/Die-Goettin-geht-nicht-baden-30066200?redirect=mobi&nocache=0.2959865420125425> (20.12.2018)

sen) produziert wird – wobei die selbstgefertigten T-Shirts eine Ausnahme darstellen, sie sind im Hall'schen Sinn eine „auehandelte Position“ des *decodings*, indem sie sich den ästhetischen Regeln der Black Metal-Bandshirts unterwerfen, sich aber den marktlichen Prozessen widersetzen. Produziert wird das, wofür es einen Markt gibt, wie in Kap. 7 deutlich wurde. Dennoch betonen alle von mir Befragten (wobei dies ein szeneinterner Topos der Identifikationsbekundung sein kann), dass sie ausschliesslich T-Shirts und Aufnäher von Bands tragen, zu denen eine persönliche oder emotionale Relation besteht. So erklärt beispielsweise der Musiker Pazuzu: „Ich kaufe Shirts von Bands, die mir persönlich was bedeuten. Auf jeden Fall muss mir die Musik dieser Band zusagen, aber auch die Einstellung. Zu einigen Shirts hab ich mehr Bezug, weil ich die Musiker dahinter kenne.“⁵⁸⁵ „Identifikation“ und „Unterstützung“ sind hierbei Schlüsselbegriffe. Szenekonforme Kleidungsstücke, v.a. die bedruckten T-Shirts, werden auch tatsächlich getragen. Beim Besuch von Schweizer Black Metal-Veranstaltungen fällt auf, dass sich ein Grossteil der männlichen Besucher in solcher Szenekleidung zeigt. Je nach Akteur, nach Event und Jahreszeit kann diese Szenekleidung dezenter (z.B. Bandshirt mit Bluejeans und Turnschuhen, siehe Abb. 44) oder etwas ausgefeilter (z.B. kombiniert mit Schmuck, Patronengürtel und Stiefeln) ausfallen.

585 Schriftliches Interview, 7.10.2007, A6

8.2 Im Bandshirt an die Hochzeit: Fallbeispiel



Abb. 44: Black Metal-Fans vor Konzertbeginn. Alle auf dem Bild zu sehenden Szenegänger tragen die typischen Bandshirts. © Höpflinger.



Abb. 45: Fans bei einem Konzert von Koldbrann, Zürich 2006. Emische Fotografie. © Eisa.ch.

Es scheint also eine gängige, anerkannte Regel zu sein, sich an Black Metal-Konzerten und Treffen in Szenekleidung zu präsentieren. Spezialistenklei-

dung dagegen ist tatsächlich nur bei Musikern auf der Bühne oder bei Photoshootings (meist im Sinne von „Promo-Fotos“ für den Abdruck in Tonträgern oder für die Präsentation der Band im Internet) zu finden. Die Spezialistenkleidung kann sich mit dem Tragen von Bandshirts an der Szenekleidung orientieren (Abb. 45) oder auch speziellere Formen annehmen. Von Fans wird sie allerdings (ausser vielleicht für Photoshootings) nicht getragen. Spezialistenkleidung wie Mönchsroben oder Ähnliches wurde an den Events, an denen ich war, von Fans nie angezogen. Die Spezialistenkleidung ist also sehr eng mit der temporären Rolle als Musikerin verknüpft. Die Akteure, mit denen ich sprach, sind sich einig, dass sie von Fans nicht getragen werden sollte.

Im Gegensatz zu dieser bezüglich der Verwendung klar regulierten Spezialistengewandung sowie dem von den Akteurinnen stark befürworteten Tragen von Szenekleidung an Black Metal-Events gehen die Meinungen der von mir befragten Akteure bezüglich der Selbstpräsentation im Alltag auseinander, wobei von den meisten das Ideal vertreten wird, die Szenekleidung solle immer getragen werden. Meine Beobachtungen zeigen, dass sich ein Teil der Akteure in der Tat (nahezu) immer in Szenekleidung, v.a. in Bandshirts, inszeniert. Ein Beispiel hierfür ist auf Abb. 46 zu sehen: Sie zeigt Black Metal-Musiker an einer Hochzeit. Während andere Gäste sich, den hegemonialen Vorstellungen entsprechend, festliche Kleidung wie Anzug oder Kleid angezogen haben, tragen einige der Black Metal-Musiker die in ihrer Szene gängigen Bandshirts.



Abb. 46: Zwei Musiker in Szenekleidung bei einer Hochzeit, 2015. Emische Fotografie. © Yves Müller.

Bei nahezu allen Befragten finden sich trotz des Ideals des ständigen Tragens von Szenekleidung Anpassungen an den Alltag, beispielsweise durch die Bevorzugung einer dezenteren Variante der Szenekleidung. Der Musiker Lotan erklärt beispielsweise, er trage die Black Metal-Kleidung „eigentlich durchgehend. Auch im Alltag. Bis auf gewisse Elemente halt wie den Patronengurt. Ich habe keine Lust, täglich zehn Mal meine Einstellung erklären zu müssen, an der Uni oder bei der Arbeit beispielsweise würde das zu tonnenweise überflüssigen Diskussionen führen.“⁵⁸⁶ Auch der Musiker Pazuzu führt an, dass die szenetypische Kleidung ihm für den Alltag zu extrem sei: „Im Alltag verzichte ich auf den Patronengurt und die Kampfstiefel. Einerseits aus praktischen Gründen, aber auch, weil ich mich nicht die ganze Woche so extrem präsentieren will. Schwarze Hosen und Bandsirts trage ich aber immer.“⁵⁸⁷

Eine Akteurin, die als Lehrerin arbeitet, geht in dieselbe Richtung, wenn sie auf die Frage, ob sie sich auch im Unterricht szenekonform kleide, Folgendes antwortet:

Patronengurt nicht. Das hab ich nicht an. [...] Ich habe einfach zwei Schränke. Und der eine Schrank ist für Bandshirts, auf denen einfach nur's Logo drauf ist. Also Oberteile für Frauen geschnitten und dann

586 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A15, 1–4.

587 Schriftliches Interview, 7.10.2007, A5.

einfach nur das Bandlogo. Ich hab Mayhem zum Beispiel mit *De Mysteriis dom Sathanas*, da hab ich ein Oberteil in Schwarz mit schwarzem Logo. Das trag ich sehr wohl zur Arbeit. [...] Meine Schüler wissen mehrheitlich, was ich mache [...] und die anderen Lehrer wissen es auch.⁵⁸⁸

Die Akteurin begründet ihre Kleidungspraxis folgendermassen:

Ich kann nicht unterrichten, wenn ich mich verstellen muss. [...] Ich denke, im Lehrberuf ist es wichtig, authentisch zu sein. Das heisst nicht, dass ich jedes Mal mit dem Patronengurt kommen muss, aber also die Bandshirts, die hab ich grundsätzlich an.⁵⁸⁹

Auch von Schülerseite her wird es ähnlich gehandhabt. So erklärt mir die 17-jährige Black Metal-Szenegängerin Nachtschwarz, dass sie zwar ihre Eltern mit ihrer Kleidung provoziere, sich aber für die Schule dezenter kleide:

AKH: Was sagen deine Eltern zu deiner Einstellung und deinem Outfit?
Ach, meine Eltern sagen eigentlich meistens nichts, naja nur manchmal sagen sie, dass diese Musik einen schlechten Einfluss auf mich hätte. Aber natürlich laufe ich zu Hause auch mit bösen Shirts [...] rum. [...] Nur in der Schule lauf ich halt nicht so extrem rum.

AKH: Und was trägst du in der Schule?

Ja, schon schwarz oder einfach dunkle Farben, halt einfach keine Band Pullis, ok ab und zu mal ein Valfenor oder Shining Shirt [...], aber die checken das eh nicht.⁵⁹⁰

Andere von mir befragte Akteurinnen sehen kein Problem darin, ihre Bekleidung dem jeweiligen Kontext anzupassen und beispielsweise nicht in Bandshirts, sondern in einem neutralen T-Shirt oder im Anzug zur Arbeit zu gehen. Herr Geiss sagt aus, dass er immer, auch im Alltag, schwarz trage: „Das mache ich schon lange so, eigentlich immer. [...] Ich finde es ästhetisch.“⁵⁹¹ Zur Kleidung, die er zur Arbeit trägt, erklärt er: „Also ich habe einfach ein schwarzes Hemd an. Schwarzer Blazer, schwarzer Mantel, schwarze Hose.“⁵⁹² Auch der Musiker Pazuzu handhabt das ähnlich: „Ach, ich ziehe zur Arbeit halt Jeans und keine Band-Shirts an.“⁵⁹³

588 Interview, 7.12.2010, A9, 2–12.

589 Interview, 7.12.2010, A9, 14–16.

590 E-Mail, 26.8.2010.

591 Interview, 20.10.2010, 2A50; 2A52.

592 Interview, 20.10.2010, 2A53.

593 E-Mail, 21.3.2011.

Diese Taktik, zumindest in der Berufswelt auf die gängigen szeneinternen vestimentären Codes zu verzichten, sich jedoch in szenekonformem Schwarz zu kleiden, konnte ich während meiner Feldstudien mehrfach beobachten. Prägnant zeigt sich dies an folgendem Beispiel: Für ein Buchprojekt, das ich zusammen mit dem Fotografen Yves Müller über Beinhäuser der Schweiz durchführte, stand eine Metal-Akteurin netterweise Model.⁵⁹⁴ Wir wollten sie, um die gegenwärtige Verwendung von Beinhäusern zu visualisieren, als idealtypische Touristin vor einem Beinhaus photographieren. Ich bat sie, nicht in Black Metal-Kleidung zu erscheinen, sondern sich wie eine gängige kulturell interessierte Touristin oder Passantin zu kleiden – gerne auch so, wie sie zur Arbeit gehe. Die für das Photoshooting von der Akteurin gewählte vestimentäre Ausstattung zeigt, dass die Alltagskleidung der Szenegänger trotz allem oft massgebend vom Black Metal und seinem Kleidungsstil geprägt ist. Besonders deutlich wird dies, wenn diese Inszenierung neben derjenigen einer zufällig anwesenden Besucherin, die keine Szenegängerin ist, gelesen wird (Abb. 47).



Abb. 47: Eine Black Metal-Akteurin bei einem Photoshooting im Frühling 2015. Ihre Alltagskleidung hebt sich klar von der vestimentären Inszenierung der zufällig anwesenden Besucherin ab. Fotografie im Rahmen eines Projektes über Beinhäuser der Schweiz. © Yves Müller.

594 Noch einmal vielen Dank an die Akteurin dafür. Siehe Höpflinger/ Müller 2016.

Dennoch bin ich während meiner Forschungen auch auf Black Metal-Akteure gestossen, die im Alltag farbige Kleidung tragen, wie mir der Musiker Kastor bestätigte, indem er mir seine Hemdfarben aufzählt: „Ich habe noch ein grünes Hemd, ein weisses Hemd, ein blaues und ein graues.“⁵⁹⁵

Lotan nennt einen weiteren Grund, sich (wie er es nennt) „normal“ anzuziehen, nämlich aus Respekt gewissen Situationen und Personen gegenüber: „An der Beerdigung der Grossmutter ist es [...] etwas unangebracht, mit einem *Fuck Me Jesus*-Shirt⁵⁹⁶ aufzumarschieren. Generell aber gilt: Black Metal passt sich nicht an, nicht an die Umgebung, nicht an die herrschenden Vorstellungen, nicht an die gegebenen Regeln und ‚normalen‘ Werte, also laufe ich auch so gut wie immer rum, wie ich will.“⁵⁹⁷ Der Musiker grenzt sich ab gegen ein konstruiertes semantisches Feld, das als „normal“ umrissen wird, deutet aber an, dass es Situationen gibt, in denen er sich, trotz des Ideals des „Sich nicht anpassenden Black Metal“, dezenter kleide.

Die alltägliche und berufliche Kleidungspraxis variiert, so könnte man diese Beobachtungen zusammenfassen, je nach Akteur, Beruf und dem jeweiligen sozialen Umfeld. Dennoch lässt sich bei den im Rahmen dieser Studie Befragten die Tendenz festmachen, die Zugehörigkeit zur Black Metal-Szene auch im Alltag vestimentär kenntlich zu machen, zumindest in einer abgeschwächten Form. Dies ist für die Frage nach der Dekodierung religiöser Codes insofern zentral, da diese Codes in einem Black Metal-Umfeld andere Deutungsprozesse in die Wege leiten als in einem Kontext ausserhalb dieser Szene. Ich will diese Beobachtung anhand der soeben zitierten Aussage von Lotan verdeutlichen: Das genannte T-Shirt der Band Marduk zeigt vorne unter dem Bandlogogramm eine stilisierte Frau, die ein symplegmatisches Spiel mit einem Kruzifix betreibt (Abb. 48). Auf der Rückseite des Kleidungsstückes sind die Worte *Fuck me Jesus* zu lesen.

595 Interview, 30.11.2010, A15.

596 Ein Shirt der Schwedischen Band Marduk. Siehe Abb. 48.

597 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A15, 5–7.



Abb. 48: Das beliebte T-Shirt der schwedischen Band Marduk zeigt vorne unter dem Logogramm der Band eine nackte Frau, die mit einem Kruzifix symplegmatische Praktiken vollführt, und hinten den doppeldeutigen Schriftzug Fuck me Jesus. Gestellte Fotografie. Model: G. © Yves Müller.

Dieses T-Shirt könnte auf einen Blasphemie-Diskurs und die Frage nach der Normierung von Darstellungen im Hinblick auf die Verletzung religiöser Gefühle hin untersucht werden.⁵⁹⁸ Ich will aber hier im Kapitel zur Verwendung eine andere Ebene dieses Kleidungsstücks hervorheben. In diesem Kleidungsstück werden verschiedene mediale Ebenen, konkret das

598 Zu Blasphemie und Zensur siehe Glavac 2013; zu Blasphemie im Kontext der Charlie Hebdo-Ereignisse siehe Temperman/ Koltay 2017. Die Inszenierung von Sexualität im religiösen Kontext ist im europäischen Kontext keineswegs ein neues Phänomen. Dieses T-Shirt steht in der Tradition der religiösen Pornographie, die vor allem im 18. und 19. Jahrhundert einen visuellen Höhepunkt erreichte. Auf gedruckten Bildern, meist Kupferstichen, gab es Darstellungen von kopulierenden Nonnen und Klerikern in allen nur erdenklichen Varianten. Eine neuere Interpretation der Masturbation mit einem Kreuz findet sich beispielsweise in Ulrich Seidl's Film PARADIES: GLAUBE (A/D/F 2012).

Bild, ein kalligraphischer Text, ein deutlich lesbbarer Text sowie der Körper der Trägerin verschmolzen, um Bedeutung zu generieren: Das Kleidungsstück verbindet zunächst ein Bild, das eine vermutlich anale Selbstbefriedigung einer nackten Frau durch ein Kruzifix mit dem deutlich lesbaren Schriftzug *Fuck me Jesus* verbindet. Dabei ist die Schrift vieldeutiger als das Bild: Die Schrift wird, so meine Vermutung, von vielen Leuten zunächst in einem übertragenen Sinn als Abgrenzung gegen das Christentum gelesen im Sinne des (ebenfalls zweideutigen) „das Christentum/Jesus kann mich mal“. Das Bild auf der Vorderseite zeigt dagegen eine eindeutig sexuelle Handlung und monosemiert die Schrift der Rückenseite im Hinblick auf eine wörtliche Lesung des Textes als Aufruf zu einer sexuellen Handlung mit Jesus (oder einem Kruzifix als sein Code). All dies funktioniert in der Rezeption erst im Kontext des Tragens, womit das Kleidungsstück einen grossen Vorteil gegenüber dem gleichnamigen musicalischen Demo-Album aufweist. Erstens sehen Rezipienten das T-Shirt entweder zuerst von vorne oder zuerst von hinten, was die Interpretation je in eine andere Richtung lenkt. Zweitens sind interpretative Prozesse im meist heteronormativen Umfeld des Black Metal massgebend vom Körper und in diesem Fall vor allem dem Gender der tragenden Person abhängig: Bei einer weiblichen Trägerin wie auf der Abbildung oben wird der wörtlich-sexuelle Sinn durch das „me“, also die erste Person Singular im Text sowie die weibliche sexuell Agierende im Bild, ins Zentrum gerückt, während dies bei männlichen Trägern weit weniger der Fall ist. Zuletzt darf der zweite Text, das kalligraphisch gestaltete Logogramm der Band auf dem T-Shirt, nicht ausser Acht gelassen werden. Es ist durch die rote Farbe hervorgehoben. Das grosse weisse Petruskreuz verbindet, zumindest in diesem Tragekontext, in dem das verkehrte Kreuz mit einer antichristlichen Haltung verbunden wird, die ikonographische Szene vorne mit der abgrenzenden Deutung des Textes hinten und verstärkt jene Deutung. Gleichzeitig verortet das Logogramm das T-Shirt in einer spezifischen Art von Black Metal und dient als identifikatorisches Mittel zur visuellen Verbindung der Band Marduk als Produzentin dieses T-Shirts. Allerdings ist dieses Logogramm nur im Verwendungskontext des Black Metal so deutbar. Für Aussenstehende, die mit den spezifischen Black Metal-Codes nicht vertraut sind, tritt das für die Szeneangehörigen wichtige Logogramm hinter das Bild und den Rückentext zurück. Die Lesung dieses T-Shirts hängt also vom Verwendungskontext und der Trägerin oder dem Träger ab. An einem Black Metal-Konzert wirkt dieses T-Shirt heute fast schon etwas „bieder“ in dem Sinne, dass es den Konventionen entspricht, von vielen Personen bereits etliche Male getragen wurde und zu sehr nach der Erregung von Anstoss

8.3 Zugehörigkeiten, Kontexte, Idealvorstellungen: Beobachtungen

aussieht. Es spiegelt im Black Metal die dominante kollektive Praxis und wird als Zugehörigkeit zu dieser Szene und der den Pullover produzierenden Band interpretiert. Der religiöse Code wird im Verwendungskontext Black Metal vor allem identifikatorisch, als Zugehörigkeitsmerkmal zu dieser Szene, gelesen. Wird dasselbe T-Shirt aber bei einer kirchlichen Bestattung einer verwandten Person getragen (Lotan spricht von „Beerdigung der Grossmutter“), erscheint dasselbe Kleidungsstück als unpassend und kann entsprechende irritierte Reaktionen auslösen. In diesem Kontext kann sein Tragen als subversiv kategorisiert werden, da es den kollektiven Vorstellungen der angemessenen Kleidung widerspricht.

Die Deutung religiöser Codes auf Kleidung wird also massgebend durch den Verwendungskontext und die Trägerin bestimmt. Wenn nun die Befragten behaupten, sie tragen die Szenekleidung idealerweise immer, öffnen sie die exzessiv verwendeten Codes absichtlich auch Deutungsprozessen ausserhalb der eigenen Szene, womit, wie Kap. 9 zeigen wird, Abgrenzungsprozesse verbunden sind.

8.3 Zugehörigkeiten, Kontexte, Idealvorstellungen: Beobachtungen

Auf der Ebene der Dekodierung soziokultureller verstimentärer Bedeutung durch Verwendung erweist sich mit Blick auf den Black Metal die Unterscheidung zwischen Alltagskleidung, Szenekleidung und Spezialistenkleidung als besonders hilfreich. Auf der Ebene der Alltagskleidung spielen religiöse Codes nur dann eine Rolle, wenn sich die Alltagskleidung mit der Szenekleidung überschneidet. Bei der Szenekleidung sind religiöse Codes dagegen allgegenwärtig. Sie treten vor allem als Aufdrucke auf Bandshirts, als Schmuck oder als Aufnäher hervor. Die Spezialistenkleidung kommt als Bühnenkleidung und als Kleidung bei Fotoshootings zum Tragen. Diese Spezialistenkleidung erweist sich auch bezüglich der Aufnahme von religiösen Codes als vielschichtiger als die Szenekleidung: Bands halten ihre Konzerte zum Teil in (adaptierter) Szenekleidung ab, es finden sich aber auch andere Verweise auf Religion, beispielsweise durch *Corpsepaint*, Mönchskutten und andere Roben. Die Dekodierungsprozesse religiöser Codes werden durch Verwendungskontexte gelenkt (man erinnere sich an das *Fuck me Jesus*-Beispiel), aber auch das Vorwissen von Trägern und Rezipierenden spielt eine Rolle für die Deutung religiöser Codes auf der Ebene der Rezeption. Dabei zeigt sich, dass versucht wird, Monose-

mierung von Black Metal-Kleidung durch verschiedene Strategien zu erreichen.

Monosemierungen werden zunächst, wie soeben erwähnt, durch Verwendungskontexte in die Wege geleitet. Bands operieren zweitens mit einer repetitiven Redundanz religiöser Codes und einer Kombination mit Texten, die die Polysemie vestimentärer Repräsentation eindämmen soll. Monosemierungsmechanismen werden außerdem durch Regulierungsprozesse gestützt (siehe Kap. 10), und nicht zuletzt interagieren Dekodierungen mit der Konstruktion von Zugehörigkeit zu einer Ingroup, sie sind also auch mit Identifikationsmechanismen verbunden (Kap. 9). Dekodierungsprozesse sind also angesiedelt zwischen verschiedenen Teilprozessen des *circuit of culture*, die sich bedingen und ergänzen (man erinnere sich an die wichtigen Doppelpfeile).

Generalisierend lässt sich feststellen, dass die Dekodierung und Verwendung religiöser Codes auch ausserhalb der Black Metal-Szene von geregelten Zugehörigkeitsmechanismen (z.B. zu einer Marke), dem spezifischen Träger des Kleidungsstücks, kollektiven (Ideal-)Vorstellungen und den jeweiligen Kontexten und Räumen des Tragens abhängen. Derselbe religiöse Code auf demselben Kleidungsstück kann je nachdem als religiös (z.B. in einem passenden religiösen Handlungszusammenhang) oder als nicht-religiös (z.B. als soziale Prestigewinnungsstrategie anhand der Zugehörigkeitsbekundung zu einer bekannten Designerin) interpretiert werden. Von Seiten der Produzierenden können zwar Monosemierungsstrategien religiös-vestimentärer Codes in die Wege geleitet werden, beispielsweise durch beigefügte Sätze, durch Aussagen über ihre Intention oder durch marktwirtschaftliche Strategien wie der Einschränkung des Käuferkreises, indem zum Beispiel ein Kleidungsstück exklusiv (also rar ist) oder teuer ist, nur in bestimmten Settings gekauft werden kann oder durch Material, Farbe, Schnitt für einen spezifischen Kontext vorgesehen ist (z.B. Brautkleider). Die Verwendung religiös-vestimentärer Codes bleibt aber dennoch facettenreich, die religiösen Codes verlieren ihre Polysemie auch durch solche Monosemierungsstrategien kaum.⁵⁹⁹ Dasselbe weisse Brautkleid kann an einer traditionellen Hochzeit als konservativ und an einer Gothic-Party als subversiv verwendet und gelesen werden. Dietrich Busse hat in einem Aufsatz (mit Fokus auf Texte) festgestellt, dass die Produzierenden in der Be-

599 Hier sei an das Zitat von Stuart Hall, das in Kap. 6.1. angeführt wurde, erinnert: „Natürlich erbringen wir extreme Anstrengungen, um Bedeutungen zu fixieren [...]. Aber letztlich beginnt Bedeutung unweigerlich zu entgleiten.“ Hall 2004b, 158.

8.3 Zugehörigkeiten, Kontexte, Idealvorstellungen: Beobachtungen

stimmung über Bedeutungen mehr Freiheiten und Macht hätten als die Rezipierenden auf der Ebene der Dekodierung.⁶⁰⁰ Für Kleidung und vor allem die vestimentäre Rezeption religiöser Codes hat sich jedoch das Gegen teil herauskristallisiert: Das innovative Potential der Verwendungsebene sollte meines Erachtens gerade bei der Adaption religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur nicht unterschätzt werden. Die Dimension des *decodings* erweist sich als komplexer, vielschichtiger und unkontrollierbarer als die Ebene des *encodings*.

Ich will nun im Folgenden an diese Komplexität der Dekodierung vestimentärer Bedeutung durch Kleidungshandeln anschliessend einen Blick auf Identitätsprozesse werfen und danach fragen, mit welchen identifikatorischen Funktionen die Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur verbunden werden kann.

600 Busse 1994, 51.

9 Identität: Abgrenzung und Zugehörigkeit

Du trägst Shirts von Bands,
die du Kacke findest⁶⁰¹

9.1 Identität zwischen Zugehörigkeit und Abgrenzung: Definitorische Gedanken

Der im *circuit of culture* als *identity* betitelte Prozess ist ein in unterschiedlichen Wissenschaftstraditionen problematisiertes Konzept. Stuart Hall hat 1996 *identity* zu Recht als eines der „concepts „under erasure““ bezeichnet: „This indicates that they are no longer serviceable [...] in their originary and unreconstructed form.“⁶⁰² Er fährt fort: „But since [...] there are no other, entirely different concepts with which to replace them, there is nothing to do but to continue to think with them.“⁶⁰³ Konzepte „under erasure“ sind also kaum mehr unkritisch zu verwenden, aber gleichzeitig mangels Alternativen auch nicht aufzugeben. Auch in der vorliegenden Studie kann dieses Problem nicht gelöst werden, ich will aber noch einmal betonen, dass Identität, wie alle anderen hier verwendeten Begriffe, als heuristische Kategorie und nicht als Abbildung von Wahrheiten verstanden wird.

Identität wurde in unterschiedlichsten Wissenschaftstraditionen ausgiebig behandelt und sehr verschieden verwendet.⁶⁰⁴ Immer wieder wird in der Forschung betont, wie komplex und vielschichtig Identität sowohl als Konzept als auch empirisch zu beobachtbares Phänomen ist.⁶⁰⁵ So zeigt beispielsweise die Soziologin Bernadette Müller in ihrer Studie mit dem Titel *Empirische Identitätsforschung* auf, wie wandelbar das Konzept Identität begriffsgeschichtlich ist.⁶⁰⁶ Sie schlägt vor, eine soziale, eine kulturelle

601 Antwort eines Musikers auf meine Frage, ob er sich mit der Band, deren T-Shirts er trägt, identifizieren könne. FB-Gespräch, 7.7.2015.

602 Hall 2009, 1.

603 Hall 2009,1.

604 Siehe dazu Hall 2009.

605 Einen guten Überblick über verschiedene Theorien zu Identität bieten Schwartz/ Luyckx/ Vignoles 2011.

606 Müller 2011.

und eine individuelle Dimension von Identität zu unterscheiden. Dabei zeigt sie unter Anderem anhand eines internationalen Vergleichs auf, dass sich zwischen individuellen Identitätsprozessen und kollektiven identitären Verortungen komplexe Überschneidungen ergeben. Diese Verbindung zwischen einem Kollektiv und dem Individuum ist auch für einen Blick auf Kleidung zentral. Dass Identität sozial bedingt ist, betont auch der Soziologe Richard Jenkins mit einem Fokus auf die Formung von Identität im Alltag.⁶⁰⁷ Jenkins unterscheidet *internal* und *external* Prozesse von Identität, wobei er individuelle Faktoren und soziale Faktoren meint, und somit ebenfalls die enge Interrelation zwischen der Identifikation eines Individuums und kollektiven Vorstellungen untersucht. Während Jenkins vor allem zu Ethnizität forscht, wurde Identität bereits in den 1960er Jahren mit Kleidung verknüpft und sogar behauptet, dass eine Hauptfunktion von Kleidung die Schaffung von Identität sei.

Gemäss dem Kleidungstheoretiker Gregory P. Stone dient Identität dazu, ein *self* zu formen, das in Abgrenzung zum und gleichzeitig in Interaktion mit etwas „Anderem“ konstruiert wird.⁶⁰⁸ Stone schlägt für einen Blick auf Kleidung vor, das zu seiner Zeit populärere *personality* mit Identität zu ersetzen, da Identität wie Kleidung kontextbezogener sei. Er argumentiert, dass Individuen durch Kleidungsstücke in soziokultureller Kommunikation visuell anzeigen, wer sie sind und wie sie wahrgenommen werden wollen. Gleichzeitig werden sie anhand von Kleidung auch in soziokulturelle Kategorien eingeteilt. Für Stone ist also das kollektive Moment dieser Identitätsbildungsprozesse zentral: „Almost all writers using the term imply that identity establishes *what* and *where* the person is in social terms. It is not a substitute word for, *self*“. Instead, when one has identity, he is *situated* – that is, cast in the shape of a social object by the acknowledgement of his participation or membership in social relations.“⁶⁰⁹ Identität hat gemäss Stone also nicht nur mit einer Eigenpositionierung zu tun, sondern auch mit der Zuordnung durch andere. Dabei spielen materielle Gegenstände, allen voran Kleidung, eine grosse Rolle. Ein Individuum ist in solchen Identitätsprozessen gemäss Stone gleichzeitig ein Subjekt

607 Jenkins 2008.

608 Stone veröffentlichte 1962 einen weit rezipierten Aufsatz mit dem Titel „Appearance and the Self“ im Buch *Human Behavior and the Social Processes: An Interactionist Approach*. Der Aufsatz wurde 1995 neu herausgegeben im Buch *Dress and Identity* sowie in einer überarbeiteten Version von 1975 im Buch *Life as Theater* (3. Auflage: 2009). Ich beziehe mich im Folgenden auf diese überarbeitete Version.

609 Stone 2009, 142f. (Hervorhebungen im Original).

(durch identitäre Selbstpositionierung) und ein Objekt (in der Zuteilung durch andere) und dabei „related to and differentiated from others“⁶¹⁰. Er spricht hier den zweiten Schlüsselprozess an, der mit Identität verbunden ist, nämlich Differenzmechanismen: Kleidungsstücke setzen materiell geformte und vermittelte Grenzziehungsmechanismen (*boundary work*) in Gang.⁶¹¹

Mit Kleidung werden individuelle und kollektive Differenzierungsprozesse in die Wege geleitet, wobei diese Differenzen dazu dienen Identitäten zu generieren. Kleidungsstücke konstruieren Klassen, Gender, Alter, Berufe, spezifische soziokulturelle Positionen und schaffen damit Zugehörigkeit zu diesen, aber gleichzeitig auch Abgrenzungen gegenüber anderen sozialen Gruppen. Bei Uniformen wird dies besonders deutlich, wie die Untersuchung von Gabriele Mentges zu vestimentärer Uniformität aufzeigt:⁶¹² Uniforme Kleidung dient den Trägerinnen zur Identifikation mit einer bestimmten Gruppe und zur Abgrenzung von anderen kollektiven Entitäten. Beispielsweise arbeiten Militäruniformen mit ausdifferenzierten vestimentären Codes und Kodierungsprozessen, die nur für eine Ingroup interpretierbar sind. Kennt man das Kodierungssystem, geben die vestimentären Details präzise Auskunft über die militärische Identifikation der Trägerin, man denke etwa an die Truppengattung, die hierarchische Stellung innerhalb des militärischen Gefüges oder die erworbenen Auszeichnungen. Durch diese Kodierung kann eine Gruppenidentifikation geschaffen und immer wieder gestärkt werden. Solche Kodierungen zeichnen sich jedoch immer auch durch Grenzziehungen aus: Im Falle der Militäruniform findet sich sowohl eine Abgrenzung gegenüber Nicht-Eingeweihten (z.B. der Zivilbevölkerung), als auch gegenüber weiteren Teilen der Ingroup, wie anderen Truppengattungen, zu denen eine Konkurrenzsituation geschaffen werden kann. Je nach Kontext, Trägerin und Rezipient können jedoch mit demselben Kleidungsstück unterschiedliche Zugehörigkeits- und Abgrenzungsprozesse in Gang gesetzt werden, man denke etwa an Hippies, die sich aus Protest in alte Militäruniformen kleideten und damit völlig andere, geradezu gegensätzliche identifikatorische Strategien verfolgten als die militärischen Träger derselben Kleidung.

Ich will für den vorliegenden Ansatz Identität als Differenzprozesse definieren, die dazu dienen, individuelle und kollektive Zugehörigkeiten (das

610 Stone 2009, 143.

611 Siehe zu der Theorie der *boundary work* Lamont/ Molnár 2002; mit einem Fokus auf Religion Dahinden/ Moret / Dümmler 2011.

612 Mentges 2005.

„Selbst“) und Abgrenzungen zu formen und zu kommunizieren. Die Soziologen Michèle Lamont und Virág Molnár haben in einem Aufsatz von 2002 dafür den bahnbrechenden Begriff *boundary work* geprägt.⁶¹³ *Boundary work* ist die Bezeichnung für soziokulturelle identifikatorische Prozesse, die zwischen Zugehörigkeit und Abgrenzung hin- und herpendeln und somit temporale Identitäten konstruieren. Solche *boundary making*-Prozesse sind immer ein Zusammenspiel aus kollektiven Vorstellungen und Vorgaben sowie individuellen Haltungen dazu. Die Anthropologin Janine Dahinden hat das Konzept der *boundary work* auch für einen Blick auf Religion vorgeschlagen. Zusammen mit ihren Mitarbeiterinnen Joëlle Monet und Kerstin Dümmler untersuchte sie die Rolle von Religion bei *boundary*-Prozessen in der heutigen Schweiz und kommt zum Schluss, dass die Kategorie Religion für Zugehörigkeits- und Abgrenzungsprozesse andere Kategorien wie Ethnizität ersetzt hat.⁶¹⁴ Während Differenzen noch in den 1970er Jahren um „Italiener“ und „Schweizerinnen“ kreisten, spielen heute „Muslime“ und „Christen“ als Selbst- oder Fremdbezeichnungen eine Rolle. Für diese *boundary work* sind nun auch materielle Marker wie Kleidung zentral. Ich will Identität deshalb ebenfalls in diesem Sinne als temporales und kontextbezogenes Hin- und Herpendeln zwischen Abgrenzung und Zugehörigkeit definieren.

Identität entsteht im Fluktuieren zwischen Abgrenzung und Zugehörigkeit und befindet sich in einem dauernden prozessualen Wandel. Hall schlägt deshalb vor, den Begriff der Identifikation dem der Identität vorzuziehen, da Identifikation eine Betonung auf die Aktivität von Grenzziehungsprozessen legt.⁶¹⁵ Da für vestimentäre Repräsentation Differenzprozesse hochgradig polysem und fluide sind, folge ich Hall hier insofern, als dass ich Identität mit Identifikation gleichsetze. Ich werde beide Begriffe synonym verwenden.

Auf dieser Prozessebene stehen folgende Fragen im Zentrum: Wie funktionieren materielle Zugehörigkeits- und Abgrenzungsprozesse? Welche Rolle spielen religiöse Codes oder Religion dabei? Gegen wen grenzen sich die Akteurinnen wann und wo ab? Welche Zugehörigkeiten sollen durch die materiellen Objekte kommuniziert werden?

Methodisch verbinde ich im folgenden Kapitel den textilanalytischen Blick mit dem ethnographischen Zugang, wobei v.a. informelle Gespräche

613 Lamont/ Molnár 2002.

614 Dahinden/ Moret/ Dümmler 2011.

615 Hall 2009.

mit verschiedenen Akteurinnen sowie die Interviews zum Tragen kommen.

9.2 Gegen Zürcher und Normalos: Identifikationsprozesse in der Black Metal-Kleidung

9.2.1 Biographische Hintergründe

Bevor wir auf die Verbindung von Kleidungsstücken und Identitätsprozessen eingehen, soll der biographische Bezug der Akteurinnen zum Black Metal erörtert werden. Da die Szene in der Schweiz klein ist und die Biographien vor allem der Musiker bekannt sind, werde ich die Daten im Folgenden so verfremden, dass die Anonymität gewährleistet ist. Die folgende Darstellung bilden also idealtypisch geformte biographische Fälle aus den von mir erhobenen Daten.

Wie in Kap. 5.3.2 gezeigt, gibt es den narrativen Topos des Eintritts in die Szene mit 12 Jahren, also vor der Pubertät. Dies scheint bei den Akteuren ein zentrales Argument zu bilden um zu zeigen, dass sie nicht nur aus einer pubertären Abgrenzungsstrategie zum Black Metal gefunden haben, sondern diese Musikrichtung schon vor der eigentlichen Adoleszenz, die ich hier mit 13 ansetzen will, eine Bedeutung für sie hatte. Fragt man etwas genauer nach, merkt man, dass dies tatsächlich ein fiktiver Topos ist, um eine biographische Nähe zum Black Metal zu generieren. Auch wenn sich eine grosse Bandbreite an Herkunftsfamilien zeigt, lassen sich grundsätzlich zwei Idealtypen der biographischen Metal-Sozialisation unterscheiden: Entweder sind Akteure schon in Metal- oder Hard-Rock liebende Familien hineingeboren worden, oder sie sind „erst“ mit 15 oder 16 auf diese Musik gestossen. Es finden sich also einerseits Szenegängerinnen, die dank Eltern oder älteren Geschwistern mit solcher Musik aufgewachsen oder auf sie aufmerksam geworden sind und somit bereits vor ihrem 12. Lebensjahr einen biographischen Bezug dazu hatten. Für diese bildet die Black Metal-Zugehörigkeit eine Verbindung mit der Herkunftsfamilie. Andererseits stösst man auf Akteure, für die ihre Relation zum Heavy Metal eine (mehr oder weniger starke) Abgrenzung gegenüber der Herkunftsfamilie bedeutet. Dabei sind diese Befragten normalerweise in der Adoleszenz auf Black Metal gestossen. Bei dieser zweiten idealtypischen Gruppe kann die Herkunftsfamilie landeskirchlich-säkular oder areligiös sein, wobei sich die Familien dann über die neue Faszination ihrer Kinder für Religion, vor allem das Okkulte, wundern. Andererseits finden sich durchaus auch religiö-

se, meist christliche, Herkunftsfamilien. Diese stören sich vielfach an den antichristlichen Codes im Black Metal, wie folgendes Interviewzitat zeigt:

Ich bin extrem christlich aufgewachsen, erzogen worden.

AKH: *Also katholisch?*

Ex.

AKH: *Und meinst du, das [Faible für Black Metal] hat was damit zu tun?*

Zu einem gewissen Prozentsatz sicherlich. Ich hab darin meine Bestimmung gefunden [...].

AKH: *Und was sagt deine Familie dazu? Reden sie noch mit dir?*

Seitdem ich ausgezogen bin, hat sich das Verhältnis deutlich gebessert. Ich bin nicht mehr so konfrontativ [...].⁶¹⁶

Während dieser Musiker der Meinung ist, dass die römisch-katholische Einstellung seiner Herkunftsfamilie durchaus etwas damit zu tun habe, dass er zum Black Metal gefunden habe, können sich andere ihre Faszination für diese Art der Lebenseinstellung nicht erklären. So führt ein anderer Musiker aus, dass er eine perfekte Kindheit und Jugend gehabt habe:

Mein Interesse an den negativen und extremen Dingen kann ich mir auch nicht erklären. Meine Kindheit und Jugend waren wirklich toll und perfekt. Viele mögen denken, man bräuchte ein prägendes, schlimmes Erlebnis, um so zu werden. Keine Ahnung, weshalb ich mich mit solchen düsteren und unbequemen Dingen auseinandersetze.⁶¹⁷

Es ist also keineswegs so, dass Black Metal-Szenegängerinnen immer aus besonders religiösen Familien kommen und ihre Weltanschauung somit nur als Abgrenzung gegenüber dieser Herkunft zu verstehen ist. Man findet gemäss meiner Untersuchung die ganze Bandbreite an familiären Kontexten von Black Metal-Familien, atheistischen Milieus über gängig reformiert- oder katholisch-säkulare, religiös-traditionelle bis zu freikirchlichen Herkunftskontexten.⁶¹⁸ Ein stark religiöses Umfeld scheint die Akteure weder an einem Szeneeintritt zu hindern noch diesen zu fördern.

Neben dem religiösen Hintergrund sind die Herkunftsfamilien der Befragten sehr unterschiedlich: Klassisch bürgerliche Familien sind ebenso zu finden wie Patchwork-Herkunftsfamilien oder spannungsvolle Familienerhältnisse. Was jedoch in den Interviews und informellen Gesprächen

616 FB-Gespräch mit Lugal, 29.3.2017, ins Hochdeutsche übertragen von AKH.

617 Schriftliches Interview, 7.10.2007, A15, 1–4.

618 Feldnotizen vom 17.10.2015.

auffallend häufig zur Sprache kam und wo sich eine Gemeinsamkeit zwischen den Akteuren vermuten liesse, ist die Selbstwahrnehmung der Akteurinnen als soziale Aussenseiterinnen. Ein Teil der Befragten gab an, sie hätten sich in der Schule und der frühen Jugend als nicht beliebt gefühlt oder seien sogar gemobbt worden.⁶¹⁹ Gewisse zogen eine Parallele zwischen dieser Aussenseiterwahrnehmung und ihrem Faible für Black Metal, indem sie erklärten, die Musik und die Szene würde ihnen Selbstbewusstsein und einen Platz in einer Gruppe ermöglichen. Dies ist ein auffallender Punkt, der jedoch in der vorliegenden Studie nicht weiterverfolgt werden kann. Es stellt sich hierbei die Frage, ob dieses Selbstempfinden Black oder Heavy Metal-spezifisch ist, oder ob der Anteil der Personen ausserhalb dieser Szene, die sich als sozial unbeliebt bezeichnen, nicht ebenso gross ist.

Alle Befragten, auch die, die nicht von Mobbing erfahrungen berichten, empfinden den Black Metal als etwas, in dem sie sich aufgehoben und wohl fühlen. Sie konstruieren ihre Biographie oft rund um dieses Zugehörigkeitsgefühl im Black Metal. Folgende Äusserung eines Musikers ist typisch für viele biographische Schilderungen:

Ich habe in meiner Kindheit nur Klassik gemacht, gehört, war dann in der frühen Jugend erst kurz in der Punkszene [...]. Musikalisch hab ich mich dann aber erst beim Thrash Metal und dann über alte norwegische Kapellen zum BM hinziehen lassen, weil das Riffing der Klassik sehr nahe steht. Zum mindest bei den eher atmosphärischen Projekten. Und dann hat es Klick gemacht, und ich hab mich zum ersten mal in meiner Haut wohl gefühlt und habe alles in mich aufgesaugt, alle zuvor erlernten Instrumente mehr oder weniger hingeschmissen und mit Gitarrenspielen begonnen.⁶²⁰

Typisch an dieser Narration ist, dass Akteure betonen, dass sie zuerst zwar Verschiedenes ausprobiert hätten, dann aber auf das „Richtige“ (den Black Metal) gestossen seien. Bei einigen ist dies der Weg über klassischen Heavy Metal, bei gewissen auch über andere Musikgenres, wie im zitierten Fall via Klassik und Punk. Die Aussage, er habe sich zum ersten Mal in seiner Haut wohl gefühlt, ist sehr typisch, ebenso die Inszenierung, alles (in die-

619 Ich möchte hier aus Anonymitätsgründen und zum Schutz der Befragten keine Namen oder Daten nennen. Aber mehrere sowohl männlich als auch weibliche Akteure erzählten mir von Mobbing in der Schule, davon, dass sie sich immer ausgestossen gefühlt hätten oder von psychischen Problemen in ihrer Jugend und im jungen Erwachsenenalter.

620 FB-Gespräch mit Lugal, 29.3.2017, ins Hochdeutsche übertragen von AKH.

sem Fall „alle erlernten Instrumente“) für den Black Metal aufzugeben. Dies entspricht meist nicht faktischem Aufgeben, sondern einem Gefühl von Omnipräsenz des Black Metals, weshalb dieser auch, wie in Kap. 5.3.3 gesehen, als Lebenseinstellung bezeichnet wird.

Black Metal bildet also im Leben aller Befragten gemäss Selbstaussagen – ohne eine einzige Ausnahme – einen wichtigen identitären Schwerpunkt. Das folgende Zitat, das ganz zu Beginn eines Gesprächs auf Facebook mit einem Akteur, den ich bis dahin nicht kannte, zu setzen ist, ist typisch für diese Identitätsbekundung über Black Metal. Denn auf meine Frage, die eigentlich auf den Beruf zielen sollte, antwortet der Akteur mit seiner Black Metal-Leidenschaft:

AKH: Wo wohnst du?

In S.

AKH: Und was machst du da?

Black Metal.⁶²¹

Black Metal, so impliziert die Aussage, auch wenn sie möglicherweise witzig gemeint sein soll, ist der Lebensinhalt des Befragten.

Wie gesehen, ist für viele Szenegängerinnen Black Metal eine Coping-strategie mit problematischen Gefühlen oder Lebensstationen.⁶²² Dies hat auch biographische Implikationen: Black Metal gibt ihnen identitären Halt in biographisch schwierigen Situationen wie dem Tod von Angehörigen oder einer Lebenskrise. Gleichzeitig kann der Black Metal, gemäss den Aussagen von Befragten, auch deren Leben verändern. Ich will hier zwei Zitate anführen, das erste ist für uns besonders aufschlussreich, da Religion (konkret: Satanismus) diesen Wandel eingeleitet habe: „Seitdem ich mich dem Satanismus gewidmet habe, dreht sich die Welt für mich anders. Ich hab mich meinen Dämonen angenommen und nutze sie, anstatt dagegen anzukämpfen, [sie zu] unterdrücken.“⁶²³ In eine ähnliche Richtung geht ein anderer Akteur, der laut Eigenaussage durch den Black Metal zu, wie er es nennt, „Spiritualität“ gefunden hat: „Du setzt dich ja [im Black Metal] mehr oder weniger mit höheren Mächten durchwegs auseinander, ich hab durch den BM irgendwann realisiert, dass es eine höhere Macht gibt.“⁶²⁴ Beide Zitate könnten in Richtung eines Bekehrungserlebnisses, das das Leben der Beteiligten verändert hat, gedeutet werden. Black

621 FB-Gespräch mit Lugal, 29.3.2017, ins Hochdeutsche übertragen von AKH.

622 Siehe Kap. 5.3.3 und 5.3.4.

623 FB-Gespräch mit Lugal, 29.3.2017.

624 FB-Gespräch, 2.1.2014.

Metal kann aber auch nicht-religiöse Auswirkungen auf die Lebensgestaltung haben, zum Beispiel bei der Partnerwahl.

Nicht alle, aber ein Teil der Befragten, sucht sich sexuelle Beziehungen innerhalb der Szene. Besonders prägnant kommt das im Folgenden Interviewausschnitt mit einem jungen weiblichen Fan zur Sprache:

AKH: Sag mal, würdest du jemanden als Freund wollen, der keinen BM hört? [...]

Befragte: Also ich sage mal so: „Nee.“ Ich hab einfach gemerkt, dass das nicht geht.

AKH: Und wieso nicht?

Befragte: Mein erster Freund hat gar kein Metal gehört. Also... System of a Down und Amon Amarth. Das ging nicht. Mein zweiter hat Thrash Metal gehört. Das ging schon eher, aber auch nicht wirklich. Ich weiß nicht. Wahrscheinlich, weil das für mich nicht einfach nur „meine Musik“ ist. Das ist eben mehr für mich und ich brauche jemanden, der das nicht nur gezwungenermaßen hinnimmt, sondern das auch versteht.⁶²⁵

In dieser Aussage kommt die biographische Bedeutung, die Black Metal für viele Akteure und Akteurinnen hat, besonders zur Geltung. An der Wahl des Lebenspartners werden grundlegende identifikatorische Prozesse ausgehandelt, wie Janine Dahinden, Joëlle Moret und Kerstin Dümmler in ihrer Studie über religiöse *boundary*-Prozesse bei Jugendlichen in zwei Schweizer Städten zeigen konnten.⁶²⁶ Die drei Autorinnen können anhand von Interviews mit Jugendlichen aufzeigen, dass sich religiöse Grenzziehungsprozesse besonders bei der Wahl der Partner sowie beim Nachdenken über die Sozialisation von Kindern zeigen. Dies kann durchaus auf die Black Metal-Szene übertragen werden, wie im soeben angeführten Zitat deutlich wird: Für die Akteurin ist der Black Metal so wichtig, dass sie eine Partnerschaft mit einer Person, die nicht in dieser Szene verkehrt, als nicht erfolgreich betrachtet, da sie jemanden brauche, der dieses „Mehr“, das der Black Metal für sie sei, verstehen müsse.

Dieser kurze Abriss zeigt, dass die Befragten zwar aus sehr unterschiedlichen biographischen Kontexten stammen, aber sich durchaus Gemeinsamkeiten zeigen bezüglich der Bedeutung, die die Akteurinnen dem Black Metal für ihr Leben und seine Gestaltung beimessen. Black Metal scheint eine zentrale Kategorie für die Identitätsbildung darzustellen, das Leben

625 FB-Gespräch, 4.8.2011.

626 Dahinden/ Moret/ Dümmler 2013.

9.2 Gegen Zürcher und Normalos: Identifikationsprozesse in der Black Metal-Kleidung

wird vielfach an dieser Kategorie gemessen und daran angepasst, beispielsweise bei der Partnerwahl. Ich will im Folgenden genauer untersuchen, welche Rolle vestimentäre Prozesse spielen, um diese Black Metal-Identität zu repräsentieren und zu formen. Denn, so meine These, die Formung einer Identifikation mit dem Black Metal geht erst in zweiter Linie über das Verbale im Sinne des Redens über Musik. Zunächst wird Identität über die vestimentäre Inszenierung konstruiert und vermittelt. Akteure werden – und dies ist keineswegs Black Metal-spezifisch, sondern ein Charakteristikum von verschiedenen Subkulturen bis vielleicht sogar hin zu der Mainstreamkultur – anhand der Kleidung, in diesem Kontext vor allem der Band-T-Shirts, in Kategorien eingeordnet und gemäss diesen beurteilt.

9.2.2 Vestimentäre Identifikationsprozesse

Nach dem Blick auf den biographischen Bezug der Akteure zum Black Metal soll in einem zweiten Schritt die durch Kleidung initiierten Zugehörigkeits- und Abgrenzungsmechanismen expliziert werden. Für einen solchen vestimentären Blick auf Black Metal haben sich drei Identifikationsprozesse als besonders relevant herausgestellt. Ich will diese an einem T-Shirt der unterdessen unter diesem Namen nicht mehr agierenden Band Aritas festmachen (Abb. 49).



Abb. 49: Rückseite des T-Shirts von Aritas, „Basler Schwarz Metall Kunscht Syt 1997“ (Black Tower Productions 2009). Gestellte Fotografie. Model: A. © Yves Müller.

Das T-Shirt mit einem im Black Metal üblichen weissen Druck auf Schwarz zeigt auf der Vorderseite das Bandlogo mit drei Kerzen, einem grossen Petruskreuz und zwei als Drachen stilisierten Buchstaben, darunter zwei sich anblickende Basiliken, zwischen ihnen das Wappen des Kantons Basel-Stadt. Auf der Rückseite (Abb. 49) ist der Text „Basler Schwarz Metall Kunscht Syt 1997“ zwischen zwei Basler Wappenscheiben (eine davon ist gespiegelt) und einem weiteren Basiliken (unten) eingefügt.

Dieses Kleidungsstück verweist auf drei unterschiedlichen Ebenen auf Identität: Zunächst referiert es durch das Bandlogo auf eine bestimmte Musikgruppe und deren spezifische Kunst. Die Jahreszahl, die auf eine langjährige Tätigkeit als Band verweist, ist in dieser Szene, die Wert auf eine langandauernde Zugehörigkeit legt, ein impliziter Garant oder zu-

mindest Versuch, Szene-Prestige zu gewinnen.⁶²⁷ Die Träger dieses T-Shirts repräsentieren also zunächst ihre Affinität zu einer konkreten Band.

Damit wird, und das ist die zweite identifikatorische Ebene, eine Zugehörigkeit zum Black Metal als Genre vermittelt. Dies zeigt sich bei diesem T-Shirt in der für diese Musikgattung typischen Konstellation von schwarzem Grundstoff und weissem Druck; in der ebenfalls gängigen unleserlichen Gestaltung des Logos sowie den darin zu findenden Kerzen und Petruskreuzen, die zu einem typischen Marker der Zugehörigkeit zu dieser Musikrichtung geworden sind; und nicht zuletzt verbal im Textteil „Schwarz Metall Kunscht Syt 1997“. Die Band impliziert mit diesem Druck, dass sie sich dem Black Metal zugehörig fühle, diesen als Kunst verstehe und ihn seit 1997 betreibe. Das Tragen eines T-Shirts auf Seiten der Fans ist also nicht nur eine Identitätsbekundung zu einer bestimmten Band, sondern auch zu einer spezifischen Art von Black Metal.

Drittens findet sich auf besagtem T-Shirt eine geographisch-regionale Identitätsbekundung: Das Kleidungsstück zeigt in einer durch Repetition erreichten Betonung eine Verbindung mit der Stadt Basel. Das Wappen, der Basilisk als Wappentier und der Text nehmen Bezug auf diese regionale Anbindung. Auf mein schriftliches Nachfragen nach dem Grund für diese Zugehörigkeitsmarkierung antwortete mir einer der Musiker: „Ein bestimmter Grund liegt den Motiven des Shirts nicht zugrunde, lediglich der Fakt, dass Atritas seit 1997 existieren und ihr Quartier immer in Basel aufgeschlagen hatten.“⁶²⁸ Dann fügt er hinzu: „Aber wenn es als Abgrenzung gegen die Zürcher verstanden wird, umso besser, hehe.“ Hier wird also auf der verstimentären Ebene eine explizite Zugehörigkeit ausgedrückt, auch wenn verbal betont wird, dass dieser Zugehörigkeitsbekundung kein „bestimmter Grund“ zugeordnet werden könne. Diese wird beim Nachfragen durch einen humoristischen Unterton, der regionale Grenzziehungsprozesse suggeriert, verstärkt.

Das Atritas-Beispiel zeigt auf, dass Black Metal-Kleidungsstücke oftmals gleichzeitig unterschiedliche Identifikationsprozesse, in diesem Fall die Sympathiebekundung zu einer Band, die Identifikation mit Black Metal sowie eine geographische Zugehörigkeit, ansprechen und auslösen. Je nach Person oder Kontext kann der eine oder andere davon verstärkt in den Vordergrund gestellt werden.

627 Arlette Huguenin Dumittan nennt diese Mechanismen der Legitimität und Generierung von sozialem Prestige „Prozesse der Anciennität“. Siehe Huguenin Dumittan 2014, 61f.

628 E-Mail, 22.7.2010.

Auch wenn sich im Black Metal auch weitere Identitätsräume durch Kleidungsstücke eröffnen, haben sich diese drei oben festgestellten identifikatorischen Prozesse als besonders charakteristisch erwiesen. Ich will deshalb diesen drei am Atritas-T-Shirt festgemachten Identifikationsprozessen im Folgenden nacheinander genauer nachspüren, allerdings mit dem Wissen im Hinterkopf, dass sie nur selten gänzlich voneinander zu trennen sind und sich vielfache Interdependenzen feststellen lassen.

Ich beginne mit den vestimentären Identitätsbekundungen zu einer bestimmten Band. T-Shirts ebenso wie Aufnäher, als zwei wichtige, identitätsstiftende vestimentäre Objekte, sind nicht immer, aber oft Kleidungsstücke, die von einer Musikgruppe oder ihrem Label herausgegeben werden (siehe Kap. 7) und als Zugehörigkeitsmarker für eine bestimmte Band gelten. Auf diesen T-Shirts sind meistens die Logogramme der das Kleidungsstück herausgebenden Musikgruppe zu finden. Bereits auf der Ebene der Produktion wird also eine mögliche Identifikation mit der jeweiligen Band intendiert. Dass Bandshirts auf der Ebene der Verwendung tatsächlich in diesem Sinn getragen werden, zeigen unzählige Gespräche, die ich mit Fans geführt habe. Keine der Befragten trägt die Shirts, weil sie sich damit von der betreffenden Musikgruppe abgrenzen will. Mit dem Tragen der Shirts wird immer eine Identifikation mit der das Kleidungsstück herausgebenden Band und dem Ruf, den diese vertritt, intendiert.

Lotan erläuterte bereits 2007, dass er das trägt, was ihm gefällt und womit er sich identifizieren kann (siehe das Kap. 8 vorangestellte Zitat). Er „schmückt“ sich mit Kleidung von Bands, die er unterstützen will: „Generell aber trage und kaufe und wähle ich das aus, was mir gefällt, womit ich mich identifizieren kann und was in meinen Augen Unterstützung verdient.“⁶²⁹ 2015 lassen sich noch immer ähnliche Prozesse beobachten: Nachfragen meinerseits in die Richtung, ob man Shirts auch trage, um sich von der betreffenden Band abzugrenzen, haben nur Unverständnis hervorgerufen.⁶³⁰ Ein Musiker antwortet mir mit folgender, doch sehr deutlicher Aussage: „Was für eine bescheuerte Frage war das denn bitte, meine Liebe? Manchmal kommt mir der Gedanke, ob du mich für einen Idioten hältst.“⁶³¹ Es wird also von den Rezipierenden als völlig selbstverständlich angenommen, dass, wer ein T-Shirt einer bestimmten Musik-

629 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A7, 4.

630 Ich habe mehrere Personen auf Facebook und bei Konzerten gefragt, ob sie T-Shirts von Bands tragen, die sie nicht mögen oder sogar hassen.

631 FB-Gespräch, 6.7.2015.

gruppe trägt, sich mit der betreffenden Band, ihrer Musik und ihrer Weltanschauung identifizieren will.

Wie eng auch bei der materiellen Repräsentation von Identifikation der Bezug zwischen Zugehörigkeit und gleichzeitiger Abgrenzung ist, zeigt folgende Episode, die mir ein Musiker erzählt hat: Ein Black Metaller habe einen Aufnäher der Musikgruppe Mayhem auf ein T-Shirt der Band Cradle of Filth (CoF) angebracht, um seine Abneigung gegenüber der als zu kommerziell geltenden Band Cradle of Filth auszudrücken: „Er überklebt ein CoF-Shirt mit einem Mayhem Patch, weil Mayhem die einzige wahren BMer sind.“⁶³² Diese Erzählung ist, unabhängig davon, ob sie faktisch geschehen ist oder eher zur Sorte szeneinterner „Mythen“ gehört, aufschlussreich: Die Abgrenzung gegen eine Band verläuft in diesem Narrativ über das textile Medium und zwar, indem das T-Shirt dieser Band verändert wird. Der auf dem T-Shirt angebrachte Aufnäher stammt von einer Band, zu der eine Identifikation stattfindet. Durch das allfällige Tragen eines solchen adaptierten T-Shirts wird also nicht nur eine Zugehörigkeit zu einer Band, sondern besonders stark auch eine Abneigung gegenüber einer anderen ausgedrückt.

Doch nicht nur Fans bekunden durch das Tragen eines Bandshirts eine Identifikation mit einer Musikgruppe, sondern auch von Seiten der Musikgruppe lässt sich eine vestimentär ausgedrückte Zugehörigkeit zu den Fans feststellen, die sich beispielsweise in einer klaren Regulierung der Distribution äussert: „Eine Band, die 30 Shirts herstellt, weiss, wer sie kriegt und trägt.“⁶³³

Von den Musikgruppen, den Trägerinnen und dem Umfeld wird eine direkte identifikatorische Relation, die durch ein Bandshirt kommuniziert wird, angenommen. Dennoch sind mir während meiner Feldforschung immer wieder Leute begegnet, die die Zugehörigkeit zu einer Band und ihrer Musik beim Tragen von Bandshirts hinter andere Aspekte vestimentärer Repräsentation stellen. Sie kleiden sich beispielsweise mit einem bestimmten T-Shirt, weil ihnen das Design des Shirts gefällt oder sie damit eine Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe ausdrücken wollen. Allerdings erfährt man solche Durchbrechungen gängiger Identifikationsregeln vielfach erst durch hartnäckiges Nachhaken. Da es den szeneinternen Regeln widerspricht, geben die meisten Befragten nicht gerne zu, dass sie ein T-Shirt tragen, obwohl ihnen die Musik der Band gar nicht gefällt oder sie sie nicht kennen. Das plakativste Erlebnis, um diese Beobach-

632 FB-Gespräch, 2.7.2015.

633 FB-Gespräch, 7.7.2015.

tung zu erhärten, war folgende Begegnung mit einem weiblichen Fan bei einem Konzert. Die Akteurin trug ein T-Shirt eines Black Metal-Projektes aus der Ostschweiz. Mir fiel dieses Kleidungsstück sofort auf, da es bei den Akteuren als stark limitiert gilt und selten an Konzerten getragen wird. Ich bin deshalb auf die junge Frau zugegangen und habe sie auf die Band, die das Shirt herausgegeben hat, angesprochen. Sie wirkte etwas irritiert und erklärte, dass sie weder die Musik noch die Band kenne, sondern sie trage dieses Shirt nur, weil darauf ein Spruch zur Abgrenzung gegen Zürcher zu lesen sei; eine solche Abgrenzung finde sie nämlich gut. Sie habe sich vor dem Tragen des T-Shirts lediglich vergewissert, dass es sich nicht um eine rechtsextreme Band handle, da sie sich mit einer solchen politischen Weltansicht nicht identifizieren könne.⁶³⁴

Dieses Beispiel zeigt, dass die Idee, ein Kleidungsstück stünde als monosem zu lesendes Identifikationsmoment für eine bestimmte Band, vor allem ein Ideal ist. Die betreffende Akteurin trägt das T-Shirt wegen einer verbalen Abgrenzung geographisch-ideologischer Art. Vom harten Kern werden Insider und Outsider allerdings oftmals an der Einhaltung idealisierter Regeln gemessen: Wer ein T-Shirt trägt, ohne sich dabei aktiv mit der es produzierenden Band auseinander gesetzt zu haben und eine Zugehörigkeit zu ihr auszudrücken, wird von vielen Akteurinnen nicht als Teil des harten Kerns empfunden. Regulierungs- und Identitätsprozesse gehen hierbei Hand in Hand, wie ich in Kap. 10 genauer ausführen werde.

Eng mit der ersten Ebene der vestimentären Identifikation mit einer bestimmten Band ist zweitens eine Zugehörigkeitsbekundung zum Black Metal als Genre zentral, und zwar sowohl auf der Ebene der Produzierenden als auch der Fans: Die Bands inszenieren sich vestimentär als Repräsentantinnen des Black Metal; die T-Shirts werden in diesem Sinne getragen. Dabei ist die Relation zwischen spezifischer Band und Zugehörigkeit zum Black Metal aber fluide: Das oben angeführte Beispiel des Fans, der angeblich den Druck eines Cradle of Filth-Shirts mit einem Mayhem-Patch überdeckt habe, zeigt dies illustrativ auf: Eine Band kann ihr Prestige im harten Kern verlieren (z.B. durch kommerziellen Erfolg) und wird dann nicht mehr als kompatibel mit der Weltanschauung betrachtet.

Besonders deutlich macht Musiker Lotan diesen engen Bezug zwischen Kleidung und Black Metal-Identität: Wenn jemand behauptet, Black Metal-ler zu sein, sich aber nicht entsprechend kleide, löse dies bei ihm Verständnis aus: „Und wer mit seiner Kleidung auf seine Black Metal-Identität verweisen will, wird auf die optischen Mittel zurückgreifen, welche die

634 Feldnotizen, Konzert in Winterthur 25.3.2014.

Dunkelheit und die vertonte Abneigung des Black Metal am besten repräsentieren. Von mir aus kann er auch absolut metrosexuell herumlaufen – zumindest bei mir würde er damit aber auf absolutes Unverständnis stossen.“⁶³⁵ Lotan nennt seine Gründe, wieso er selbst szenekonforme Kleidung trägt, wobei er wiederum die vestimentär ausgedrückte Identifikation mit dem Black Metal und der Weltanschauung dahinter betont:

Weil ich eine gewisse Haltung auch körperlich manifestiert ausdrücken will. Und weil ich auf eine gewisse Art und Weise zeigen will, wohin ich gehöre. Wenigstens die grobe Richtung dürfte klar sein, wie gesagt, die Interpretation des Black Metal liegt an jedem Einzelnen, auch wenn es gewisse Basiselemente gibt, an denen niemand rütteln sollte. Egal. Der Black Metal ist ein Teil von mir, und dieser Teil ist mir zu wichtig, als dass er optisch unbeleuchtet belassen werden könnte.⁶³⁶

Allerdings betont Lotan auch, dass es keineswegs genüge, sich lediglich szenetypisch anzuziehen, um als Black Metal-Fan zu gelten: „Die Kleidung kann den Black Metal nur für andere sichtbar machen. Durch schwarzmetallische Kleidung wird man noch lange nicht zum Black Metaller. Ein grosser Irrtum, den viele begehen.“⁶³⁷

In vielen Aussagen wird von Befragten die Zugehörigkeit zu der Szene durch Abgrenzungsaussagen gegenüber einem „Aussen“ konstruiert. Wichtig scheint das „Anders sein“, und zwar „anders“ gegenüber einer Mainstreamgesellschaft, die von vielen Befragten als kohärent konstruiert wird.⁶³⁸ So erklärt beispielsweise der Musiker N.:

Ich finde, man drückt auch durch die Kleidung eine gewisse Abneigung zur Gesellschaft aus. Ich weiss nicht, ob das BM-typisch ist, aber bei mir ist's auf jeden Fall so, dass ich gar nicht so sein will wie alle anderen. Ich will bewusst anders sein. Aber nicht um z.B. Aufmerksamkeit zu erregen. Ganz im Gegenteil: Am besten würde ich es finden, wenn mich z.B. im Tram überhaupt niemand beachten würde. Dann hätte ich meine Ruhe vor den Blicken, Sprüchen und sonstigen Idioten.⁶³⁹

635 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A11, 5–6.

636 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A13.

637 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A9, 3–5.

638 Siehe Soeffner 1992, 81.

639 Schriftliches Interview, 10.6.2007, A5, 5–9.

N. führt also an, dass er „anders sein“ will, ohne sich jedoch mit der „Aussenwelt“ weiter auseinander setzen zu müssen; er will seine „Ruhe“.

Auch der weibliche Fan Naturstolz konstruiert eine ablehnende Fremdwahrnehmung von Seiten von „Leuten“: „Es gibt schon Leute, die mich manchmal komisch anschauen, aber man gewöhnt sich daran.“⁶⁴⁰ Und sogar Schneewittchen, die selber nicht in der Black Metal-Szene verkehrt, aber mit einem Musiker liiert ist, formt das narrative Ideal eines sich vestimentär abhebenden Black Metallers. Sie erzählt mir von ihrem ersten Rendez-vous mit ihrem Freund, wobei sie die ablehnende Reaktion der „Aussenwelt“ (bzw. die Aufmerksamkeitserregung ihres Freundes) als positiv wertet: „Dann sind wir zusammen essen gegangen. Und als wir dort hingingen, wollte einer meine Seele vor diesem schwarzen Mann retten. Das war so geil.“⁶⁴¹

Wie diese Gesprächsausschnitte zeigen, wird die eigene vestimentäre Black Metal-Zugehörigkeit vielfach durch eine Abgrenzung gegenüber einer „Aussenwelt“ geformt. Wie diese „Aussenwelt“ semantisch gefüllt wird, hängt von den jeweiligen Akteurinnen und den spezifischen Kontexten ab. Allgemein drehen sich viele Aussagen um ein „Anders-Sein-Wollen“. Diese Abgrenzungsmechanismen sind wichtig für das Selbstverständnis der Akteure und ihren Bezug zum Black Metal. Die vermeintliche Ablehnung durch die konstruierte „Aussenwelt“ stärkt den Zusammenhalt der Gruppe und die Zugehörigkeit zu der Szene.

In Zusammenhang mit Abgrenzungsprozessen wird aus emischer Sicht immer wieder auch von Provokation gesprochen. Mit Blick auf diese Szene umreisse ich Provokation als absichtlich vorgenommene identifikatorische Abgrenzungsmechanismen, wobei versucht wird, mit klar regulierten Codes und Handlungen die normativen Vorgaben einer konstruierten „Aussenwelt“ zu durchbrechen. Ein Musiker erläutert das provokative Potenzial der Musik und der Kleidung im privat-individuellen Raum:

Nein, toll fanden sie [die Eltern, Anm. AKH] es wohl nicht. Aber sie haben es mittlerweile akzeptiert [...]. Mh, ja, es war schon zum Teil Provokation. Und halt die Faszination an der Musik und Ideologie. So rutscht man langsam zum Black Metal. Also an manchen Band-Shirts und CDs hatten sie schon nicht so Freude. Was meinen Eltern aber eher zu schaffen machte, war mein Kirchenaustritt. Sie sind halt schon

640 E-Mail, 27.8.2010.

641 Interview, 20.10.2010, 1A20.

gläubig. Und rational darüber diskutieren kann man mit ihnen kaum.⁶⁴²

Wie diese Aussage zeigt, kann Black Metal in konkreten Situationen und besonders in religiösen Umfeldern als provokativ empfunden werden. Aus meiner etischen Sicht ist das provokative Potential von Black Metal in der sogenannten „säkular“ geprägten Öffentlichkeit jedoch eher ein emisches Ideal als eine zu beobachtende Tatsache. Black Metal-Akteurinnen formen ihre Identität stark durch eine selbst konstruierte Aussenposition. Bei meiner Feldforschung konnte ich aber kaum Reaktionen von Aussenstehenden auf Black Metal-Kleidung beobachten.⁶⁴³ War ich mit Black Metal-Szenegängern unterwegs, versuchte ich auf die Reaktionen von Passantinnen zu achten. Ich habe jedoch kein einziges Mal irritierende oder konsternierte Reaktionen wahrgenommen. Die von mir begleiteten Akteurinnen wurden, wenn überhaupt, dann höchstens von anderen Metal-Fans auf ihr Outfit angesprochen. Die meisten Leute schienen sich nicht weiter für Black Metal-Szenegänger zu interessieren.⁶⁴⁴

Das Desinteresse der Öffentlichkeit am Black Metal und seiner vestimentären Inszenierung mag vor allem daran liegen, dass die nicht in die Szene involvierten Personen die komplexen vestimentären Black Metal-Codes kaum verstehen und einordnen können (und wollen). Die Logogramme sind kalligraphisch gestaltet und nicht lesbar. Die Drucke auf den T-Shirts sind oft vielschichtig (siehe Kap. 6) und semantisch schwer zu deuten. Die weitere vestimentäre Inszenierung (Militärkleidung, Lederjacken) ist heute auch in anderen Subkulturen sowie in der allgemeinen Mode anerkannt und verbreitet, so dass sie wenig auffällt. Wie die Reaktionen von Leuten auf Black Metal-Akteure ausfallen, hängt mehr vom Kontext sowie dem allgemeinen Aussehen und Verhalten der Akteurinnen ab als von der konkreten Black Metal-Kleidung: Bewegt sich die Akteurin in einem urbanen

642 E-Mail, 14.3.2011.

643 Auch der Idee, die Musik sei enorm provozierend, stehe ich aus einer wissenschaftlichen Sicht eher kritisch gegenüber: Die Aussenstehenden, denen ich versuchsweise diese Musik vorspielte, fanden sie lärmig oder langweilig, fühlten sich dadurch jedoch nur wenig provoziert, was sicher auch damit zusammenhängt, dass die gesungenen Texte nicht verstanden werden können. Allerdings wäre das provokative Potential der Musik eine eigene grösitere Untersuchung wert. Mehr interessiert war ich an ablehnenden Reaktionen, die durch die vestimentäre Inszenierung ausgelöst wurden.

644 Ich war allerdings vor allem in Städten und Agglomerationen mit Black Metal-Fans unterwegs. Es lässt sich vermuten, dass sie in ruralen Settings stärker auffallen.

oder ruralen Setting? Ist es ein Mann oder eine Frau? Ist der Fan mager oder muskulös, gepflegt oder eher verwahrlost, hat er kurze oder lange Haare? Wie benimmt er sich? Die Betonung des Provokationspotentials von Black Metal-Kleidung scheint, so meine Beobachtung, vor allem ein szeneinterner idealisierter Topos zu sein. Die Hauptfunktion dieser konstruierten vestimentären Abgrenzung von einer „Aussenwelt“ mittels Provokation ist meines Erachtens eine Zugehörigkeitsbekundung zu der Szene und ihren Regeln.

Der dritte oben angesprochene Identifikationsprozess ist der einer durch den Black Metal ausgedrückten geographisch-regionalen Zugehörigkeit. Solche Zugehörigkeitsmechanismen lassen sich im Black Metal immer wieder und auf verschiedenen medialen Ebenen (z.B. in Liedtexten, Melodien, Bildern) beobachten, wobei sich vielfache Interdependenzen mit Kleidung in ihrer ganzen Bandbreite feststellen lassen. So denkt beispielsweise ein weiblicher Fan aus Graubünden über eine Tatauierung, die ihre geographische Zugehörigkeit ausdrücken kann, nach: „Jawohl, bin absolut bündner-patriotisch. Spiele sogar etwas mit dem Gedanken, mir einen Steinbock tätowieren zu lassen.“⁶⁴⁵ Etwas weniger permanent zeigen sich solche geographischen Verbindungen, wenn Aufnäher mit Kantonswappen auf Lederjacken getragen werden⁶⁴⁶ oder explizite regionale Bezüge auf Kleidungsstücken zum Ausdruck gebracht werden. Diese regionale Zugehörigkeit kann, wie beim Beispiel des Atritas-T-Shirts gesehen, positiv formuliert werden. Sie kann aber auch abgrenzend verwendet werden, etwa wenn auf einem ebenfalls vorhin schon erwähnten Shirt eines Musikprojektes aus der Ostschweiz eine Demarkation gegenüber dem Schweizer Mittelland zu finden ist.

Fokussiert man auf Bandshirts, sind geographische Verweise recht häufig zu finden, bisweilen in Kombination von bildlichen und einer sprachlichen Ebenen. So schreiben, um nur ein Beispiel für einen schriftlich gezeigten Bezug zu einem geographischen Kontext anzuführen, Freitod auf dem in Kap. 6.2.3 analysierten T-Shirt aus dem Jahr 2009 (Neuauflage 2011) über zwei stilisierten Sturmgewehren die Worte „Black Metal Krieg Helvetia“.⁶⁴⁷

Auffallend ist, dass die lateinische Bezeichnung Helvetia stärker hervortritt als der deutsche Name Schweiz. Die Gründe hierfür sind vielfältig

645 E-Mail, 20.1.2011.

646 Feldnotizen vom 25.5.2012.

647 Daneben lassen sich aber auch Kombinationen aus Bild- und Text entdecken, wobei diese beiden Medien sich meist in einem redundanten Sinn ergänzen.

und müssten im Einzelnen genauer eruiert werden. Neben solchen „nationalistischen“ (im Sinne der Konstruktion einer Nation) Bezügen auf ein Land sind jedoch immer wieder auch regionale Verweise festzustellen. Dies konnte bereits beim oben erwähnten Atritas-Shirt festgemacht werden. Ein weiteres aufschlussreiches Beispiel für einen solchen regionalen Bezug ist ein Shirt der Band Chotzä von 2014. Es zeigt auf der Vorderseite das Bandlogogramm. Die Rückseite wird von einem grossen Bild geschmückt, dem ein persönliches Erlebnis der Band zu Grunde liegt. Darauf sind die Worte „Plump u Primitiv“ zu lesen, darunter die Bezeichnung „Bärner Bläck Metal Terror“, die einen Bezug zu Bern als Herkunfts-kanton der Band aufzeigt.

Wie diese exemplarischen Beispiele zeigen, variiert die Funktion des vestimentär-patriotischen Bezugs je nach T-Shirt und Band; wiederum ist eine ganze Bandbreite an semantischen Möglichkeiten offen. Es kann damit eine Abgrenzung gegenüber dem Black Metal des Auslandes stattfinden, eine Spezifizierung des Black Metal (eben als Schweizer Black Metal) gemeint sein oder eine Zugehörigkeit zu einem bestimmten Kanton ausgedrückt werden. Es lässt sich jedoch nicht leugnen, dass gewisse Shirts in einem politisch problematischen Sinn gemeint sind und auch auf der Ebene des *decodings* so gelesen werden.⁶⁴⁸

9.3 Identität als eine vestimentäre Hauptfunktion: Beobachtungen

Ich habe für den vorliegenden Ansatz Identität als ein fluides Pendeln zwischen Grenzziehungs- und Zugehörigkeitsprozesse umrissen. Das Fallbeispiel hat deutlich gemacht, dass auch vestimentäre Abgrenzung von und Zugehörigkeit zu etwas interagierende Kategorien darstellen, die sich nur schwer voneinander trennen lassen; sie stellen quasi die beiden gegensätzlichen Seiten der sprichwörtlichen Medaille dar. Ein vestimentäres Zugehörigkeitsstatement ist mit Differenzierungsprozessen und damit einhergehend mit Abgrenzungsmechanismen verbunden. Aber es zeigt sich ebenso, dass diese vestimentären Aushandlungen von Identität facettenreich sind und je nach Akteur und Kontext, in dem sich der betreffende Szene-gänger situativ bewegt, sowie der jeweils momentanen Rolle, die er einnimmt, wandeln können. Identifikationsprozesse sind nie festgeschrieben, sondern befinden sich in ständigem Fluss. Durch vestimentäre Objekte

648 Siehe Penke/ Teichert 2016.

können außerdem, wie das Fallbeispiel gezeigt hat, gleichzeitig unterschiedliche Arten von Identitätsprozessen angestoßen werden, die oft nur schwer voneinander zu trennen sind, sich ergänzen oder sich sogar bedingen.

Wie die Beispiele zeigen, bilden Kleidungsstücke aufgrund ihrer Unmittelbarkeit und ihrer engen Verknüpfung mit einem Körper und einer Repräsentation des „Selbst“ einen zentralen Aspekt für Identitätsprozesse, von denen ich bereits drei zentrale Identitätsmechanismen hervorgehoben habe. Identität erweist sich, umgekehrt, als wichtige Grundlage vestimentärer Prozesse. Die Bedeutung vestimentärer Identifikation ist dementsprechend auch in der Black Metal-Szene nicht zu unterschätzen. Sie funktioniert im negativen Sinn über die Abgrenzung zu einer konstruierten „Außenwelt“ und zu anderen Genres des Heavy Metal. Im positiven Sinn funktioniert sie durch das Repräsentieren der Zugehörigkeit zu ausgewählten Bands, zu bestimmten Stilen und Weltanschauungen des Black Metal und zu Verweisen auf geographische, politische und ideologische Konstrukte. Zu diesen Identitätsprozessen gehört im Black Metal die Aufnahme religiöser Codes.

Ein besonders prägnantes Beispiel für die identifikatorische Leistung religiöser Codes im Black Metal ist das exzessiv genutzte Petruskreuz, das in Logogrammen und auf T-Shirts zu einem typischen und schnell einzuordnenden Code für den Black Metal geworden ist. Allerdings spielen religiöse Codes vor allem bei der ersten und zweiten der herauskristallisierten Zugehörigkeitsmarkierungen eine wichtige Rolle, während sie bei der geographischen Zugehörigkeit durch „zivile“ Codes wie Flaggen oder Landesfarben ersetzt werden und höchstens in mythologischen Anspielungen (man denke an den Basiliken bei Atritas) auftauchen. Dies ist aufschlussreich, da dies darauf hindeutet, dass religiöse Codes nur mit bestimmten Zugehörigkeitsbekundungen aufgeladen werden und die Produzierenden davon ausgehen, dass auf der Ebene des *decodings* die Möglichkeit besteht, diese Codes im von ihnen intendierten Sinn zu deuten. Oder anders formuliert: Religiöse Codes sind für die Repräsentation bestimmter Identitätsprozesse „reserviert“.

Religiöse Codes können in Logogrammen zu Markern bestimmter Bands werden. Oft verweisen sie jedoch nicht auf konkrete Bands (im Sinne, dass eine bestimmte Band nur spezifische religiöse Codes verwendet), sondern vor allem auf den Black Metal als eine sich durch die Rezeption religiöser Codes von anderen Heavy Metal-Genres abgrenzende Gattung. Die rezipierten Codes werden in diesem Kontext zu identifikatorischen Zugehörigkeitsmarkern eines spezifischen Musikgenres und der dort ver-

tretenen Weltanschauung. Black Metal wird inszeniert als die Szene, die sich durch religiöse Codes repräsentiert. Deswegen können die betreffenden Codes nur schwer – oder lediglich von Personen mit hohem Szene- prestige – adaptiert werden. Denn eine zu starke Veränderung der identifikatorischen religiösen Codes könnte als einen Angriff auf die konstruierte Identität des Black Metal verstanden werden. Die oft starke soziokulturell-identifikatorische Schliessung, die im harten Kern propagiert (aber nicht immer vollzogen) wird, äussert sich auf der Ebene der Repräsentation also in der Konservierung einer redundant verwendeten übersichtlichen Palette an religiösen Codes, die zu einem Zeichen für Black Metal als Genre und Szene geworden sind.

Auf der emischen Ebene werden solche fluiden Prozesse tendenziell simplifiziert. Zumindest in der vorliegenden Feldstudie gingen viele Akteure davon aus, dass Identität etwas Statisch-Festes sein müsse. Wird die individuelle Identität einer Akteurin auf der emischen Ebene als zu fluide wahrgenommen, schadet dies dem individuellen Szene-Prestige. Die betreffende Person gilt nicht mehr als *true* (das heisst, den identifikatorischen Normen des Black Metal entsprechend) und authentisch.⁶⁴⁹

Auf dieser Ebene der Identifikation wurde deutlich – und diese Beobachtung lässt sich auf andere Bereiche der Populärkultur übertragen –, dass sich eine Reihe von Grenzaushandlungsprozessen finden lassen, die über das vestimentäre Medium verlaufen und durch andere Medien nur bedingt benannt werden können. Dabei wird unter anderem durch Kleidung eine Vergemeinschaftung inszeniert und diese Prozesse von einer konstruierten „Aussenwelt“ abgegrenzt, wobei im Feld Black Metal aus emischer Sicht Provokation (also Grenzziehungsprozess anhand von Durchbrechungen der Normen einer als homogen konstruierten „Aussenwelt“) eine der elementaren Abgrenzungsstrategien darstellt. Aufschlussreich ist, dass beim gewählten Fallbeispiel auf der emischen Ebene die Dimension der Abgrenzung besonders betont wird. Akteure erwähnen solche Grenziehungen immer wieder: Die Kleidung richte sich gegen „Christen“, gegen „Zürcher“, gegen „Normalos“, um nur einige Beispiele zu nennen. Aus einer etisch-wissenschaftlichen Perspektive möchte ich jedoch auch die Wichtigkeit der Formung und Vermittlung von Zugehörigkeit der Black Metal-Kleidung und der darin aufgenommenen religiösen Codes betonen. Die vestimentären Identitätsbekundungen, besonders durch die Adaption religiöser Codes, richten sich meiner Analyse nach in erster Linie an Szeneangehörige. In meinen Recherchen habe ich festgestellt, dass Aussenstehende die

649 Siehe Huguenin Dumittan 2014.

komplexen religiösen Codes vielfach kaum lesen, geschweige denn einordnen können. Wie meine informellen Gespräche mit Aussenstehenden ergeben haben, werden Black Metal-Akteure aufgrund ihrer schwarzen Kleidung häufig als „Grufties“ interpretiert.⁶⁵⁰

Religiöse Codes werden, zusammenfassend, auch auf der Prozessebene der *identity* aus ihren religiösen Ursprungstraditionen gelöst; sie dienen im neuen Setting – und zwar nicht nur im hier gewählten illustrativen Fallbeispiel, sondern auch in anderen verständigungs-kulturellen Bereichen – in erster Linie als Marker der Zugehörigkeit zu einem bestimmten soziokulturellen Feld, einer Ingroup, und – in unserem Fall – zu einem populärmusikalischen Genre.

Identitätsprozesse sind also mit Differenzkonstruktionen verbunden. Um Differenz zu formen, werden Regulierungen benötigt. Ich werde deshalb als nächstes einen Blick auf den fünften Teilprozess des *circuit of culture* werfen und nach Dimensionen von Regulation fragen, bevor ich auf zuletzt auf die Kategorie der Emotionen zu sprechen komme.

650 Ich habe von Aussenstehenden entsprechend immer wieder Literaturempfehlungen zur Wave Gothic-Szene erhalten. Diese Literatur war in der Tat sehr nützlich, da sie aufzeigt, gegen was sich Black Metal-Akteure vielfach abgrenzen.

10 Regulierung: Transgressive Ordnung

Eine Uniform ist, wie es heisst, eine Form, und es ist eben nicht einfach eine Trainerhose, die sich irgendwie so unförmig gibt.⁶⁵¹

10.1 Regulierung und Normierung: Definitorische Gedanken

Die Konstruktion von Differenz verläuft über Schliessung nach „aussen“ und Regulierung nach „innen“.⁶⁵² Regulierungen sind, mit Gramsci gedacht, ein zentraler Aspekt des Kampfes um Hegemonie.⁶⁵³ Identifikationen können nicht ohne einen Blick auf Regulierungen verstanden werden: Identitätsprozesse, also das Fluktuieren zwischen Prozessen der Zugehörigkeit und Abgrenzung, sind oftmals vernetzt mit Fragen nach „richtig“ und „falsch“, wobei eine normative Ebene ins Spiel kommt. Zugehörigkeit wird vielfach durch „richtige“, das heisst, den jeweiligen Normen entsprechende Kleidungsstücke, geformt, vermittelt und erhärtet. In verschiedenen religiösen Traditionen, aber auch in „nicht-religiösen“ Bereichen einer Gesellschaft, gibt es hegemoniale Vorstellungen von richtiger und falscher Kleidung. Solche Vorstellungen sind meistens sehr komplex und richten sich nach unterschiedlichen Identifikationsmerkmalen, beispielsweise Gender, Alter, Professionen und soziale Hierarchien. Wie normative Vorstellungen regulativ durchgesetzt werden, ist zeit- und (sub)kulturspezifisch. Ich will dies im Folgenden anhand einiger historischer Beispiele veranschaulichen.

Hegemoniale Vorstellungen können beispielsweise anhand von obrigkeitlichen Kleidungsvorschriften und Kleidungsverboten vermittelt werden, wie man sie vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert aus verschiedenen mitteleuropäischen Städten kennt. Dabei sind auch religiöse Gründe ausschlaggebend für solche Kleidungsvorschriften. Bekannt sind beispielsweise die Kleidungsvorschriften in puritanisch-reformierten Milieus. So belegte Johannes Calvin die Stadt Genf nicht nur mit Vorschriften zum richti-

651 Interview, 30.11.2010, A16c, 8.

652 Hall 2004b, 144; Soeffner 1992, 85.

653 Hall 2004b, 145.

gen Benehmen, sondern auch zur angemessenen Kleidung.⁶⁵⁴ Solche Kleidungsvorschriften dienten dazu, das „Eigene“ zu regulieren, in diesem Fall vor Prunk und Luxus zu „schützen“ (aus emischer Sicht gesehen). Kleidungsgebote können jedoch auch dazu verwendet werden, um soziale Hierarchien und Differenzen festzuschreiben. In verschiedenen Städten wurden obrigkeitliche vestimentäre Vorschriften erlassen, um die Standesunterschiede zu stärken, da sie den Prunk zwar allgemein eindämmten, jedoch Leuten von Stand grösseren vestimentären Luxus erlaubten.⁶⁵⁵ Eine Überschreitung solcher Vorschriften wurde von der Obrigkeit, z.B. in Zürich, in der Regel mit Geld- oder anderen Bussen bestraft. Es gab jedoch immer wieder Versuche, diese hegemonialen Regulierungen zu durchbrechen oder dagegen vorzugehen.⁶⁵⁶

Kleidungsregulierungen können also dazu verwendet werden, um das „Eigene“ normativ zu formen und Hierarchien festzuschreiben. Immer wieder dienen Kleidungsgebote aber auch dazu, Menschen visuell auszusgrenzen und zu diskriminieren, man denke beispielsweise an die erschreckende europäische Tradition der Kennzeichnung jüdischer Personen mit sogenannten Judenhüten im Mittelalter oder gelben Ringen in der Neuzeit; eine Praxis, die dann im Nationalsozialismus mit dem gelben Stern wiederaufgenommen wurde.⁶⁵⁷

654 Körtner 2008, 208f.

655 Siehe Fierz 1967, 75–78.

656 Eines der bekanntesten Beispiele ist der sogenannte „Twingherrenstreit“ in Bern in den Jahren 1469–1470. Das Berner Kleidermandat von 1464 verbot die luxuriöse Burgundische Mode. Untersagt waren Seide und Goldverzierungen, ausserdem die modischen Schnabelschuhe und lange Schleppen an den Kleidern. Berner Adlige liessen sich diese Einschränkungen nicht gefallen und wehrten sich, wobei der Kampf um Kleidungsvorrechte auch einer um politische Macht war. Die Kleidungsdebatte wurde – ähnlich wie heute die Diskurse um das muslimische Kopftuch – zu einem Stellvertreter für politische Aussagen und Machtkonstitutionen. Dies wird im Twingherrenstreit deutlich, es geht um Kleidung als politisches Vorrecht, wie Carl Pfaff schreibt: „Selbst die Damen mussten vor das Ratsgericht, verteidigten sich aber mit dem Argument, wenn sie schon keine seidenen und goldenen Kleider tragen dürften, müssten sie sich ‚nothalb mit den swenzen [Schleppen] an iren cleidern uszeichnen, damit man si vor andern erkennen und den vorteil [Vorrecht] wissen moecht.“ Pfaff 1991, 61.

657 Für den sogenannten Judenhut (für Männer) siehe die Illustration zu „Süsskind von Trimberg“ im *Codex Manesse* Fol. 355r; eine gute Reproduktion davon ist zu finden in: Kuolt 1985, 159. Eine Kennzeichnung jüdischer Leute wurde von der christlichen Kirche seit dem 4. Laterankonzil von 1215 gefordert. Eine Kennzeichnung jüdischer Menschen mit einem gelben Ring am Kragen oder Hut ist zum Beispiel auf den Illustrationen in der Luzerner Bilderchronik des

Normative Kleidungsvorstellungen werden jedoch nicht nur auf einer juristisch-obrigkeitslichen Ebene durchgesetzt, sondern auch soziokulturelle Regulierungen, die zwar nicht eine gesetzliche, aber eine soziale Differenzierung in die Wege leiten, sind zu finden. Dabei geht es um zeit- und kulturspezifische soziale Erwartungen an die vestimentäre Ausstattung eines Individuums in einem bestimmten Kontext. Plakativ formuliert handelt es sich um das, was „man“ (verstanden als ein idealisiertes Mehrheitskollektiv) wo anzieht, also ungeschriebene soziokulturelle Konventionen bezüglich Kleidungshandeln. Ein Beachten dieser Normen kann das soziale Prestige steigern, ein Durchbrechen kann einen Verlust an sozialem Prestige bis zur Ausgrenzung aus einer Gemeinschaft zur Folge haben.



Abb. 50: Conrad Goltzius, *Klappbild: Die allegorische Darstellung der Hoffart mit heruntergeklapptem Rockteil (links)*. Wird der Rock hochgeklappt, erscheinen nicht erotische Inhalte, sondern ein *Memento Mori*-Bild (rechts). Kupferstich um 1590. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek.

Diebold Schilling mehrfach zu finden, siehe beispielsweise Fol. 156v; eine Reproduktion davon ist zu finden in Pfaff 1991, 70.

Ein historischer Blick zeigt, dass es in der europäischen Geschichte immer wieder Versuche gab, solche vestimentären imaginären Regulierungen für staatliche oder religiös-institutionelle Zwecke zu nutzen. Hierhin gehört beispielsweise die über die Jahrhunderte zu findende Modekritik mit einem religiös-moralischen Impetus.⁶⁵⁸ Dabei geht es meist nicht um religiöse Vorschriften, sondern um eine Art „Unheilsversprechen“⁶⁵⁹ bei Nichteinhaltung der Normen: Personen, die sich zu modisch, zu offenherzig, zu luxuriös, zu erotisch kleiden, droht gemäss dieser emischen Sicht zwar kein Verlust des sozialen Prestiges, aber religiöse Verdammnis. Dabei ist es für den hier vertretenen *material religion*-Blick aufschlussreich, dass Bildern in der Verbreitung dieser Normen eine besondere Rolle zu kommt.⁶⁶⁰ Ein schönes Beispiel bilden Vexierbilder aus dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert, die gegen Hoffart wettern. Dies sind Kupferstiche, die sich vor allem an vermögendere Leute richten: Sie zeigen Personen in modischer und luxuriöser Ausstattung, wobei deren unterer Teil, bei Frauen der Rock, aufzuklappen ist und darunter entweder ein Hinweis auf den Tod oder auf das schändliche Innere der Person sichtbar wird. So zeigt Abb. 50 einen Kupferstich von Conrad Goltzius. Zu sehen ist eine Frau mit allen Anzeichen der modischen Schönheit.⁶⁶¹ Sie ist jung und gut genährt, trägt luxuriöse Kleidung mit der damals äusserst modischen freien Brust, dem opulenten Kragen und den ausladenden Ärmeln. Der hinter ihr stehende Pfau ist ein Symbol der Eitelkeit. Um sie herum sind die Worte zu lesen „EXTERIVS PICTA, SVMQVE INTERIVS MALEDICTA / MAGNIFICE FICA, SVM FOEDA SVPERBIA DICTA“ („Äusserlich bunt gewirkt, bin ich im Inneren mit Schmach behaftet. Prachtvoll bin ich gestaltet, doch durch den Hochmut bin ich schändlich beleumdet“⁶⁶²). In vier ovalen Siegeln im Torbogen, in dem die Figur steht, sind der Sturz Luzifers, die Vertreibung aus dem Paradies, die Vertreibung Nebukadnezars und der Tod des Herodes zu sehen. Der Spruch unter der Frau verweist auf diese semantischen Felder, wobei dieser in der 3. Person Singular und nicht mehr in der 1. Person verfasst ist: „Die Hohfart ihr selbst wogefelt / Von ihr, sunst niemand, sie was helt, / So vil und lang bis das sie Got / Sturtzet in armut, schmach und spot / Darumb o mensch sey sie alzeit / Zu

658 Die Kunsthistorikerin Gundula Wolter hat religiöse Modekritik von 1150 bis 1620 in Bild und Text untersucht. Siehe Wolter 2002.

659 Zur Begrifflichkeit von Heils- und Unheilsversprechen siehe Riesebrodt 2007.

660 Siehe Wolter 2002, v.a. 69ff.

661 Siehe für die Deutung Wolter 2002, 41f.

662 Übersetzung von Wolter 2002, 42.

meiden, fliehen gerne bereit. / Spiegel dich an dem schweren fall / Lucifers und seiner gesellen all: / Der Himmel sie nicht leiten kunt, /Sonder sie stutzet in abgrunt. / Desgleichen auch uf dieser Erden/ Kan sie nit wol geduldet werden. / Dan weil, als Got, wolt sein so weis / Adam und Eva im Paradeis, / Trieb sie der Engel Gottes hinaus / Von seinem Koniglichen haus / Wardt trieben Nebucadnezar, / Im waldt must leben siben jar. / Herodes gleich eim Got gesessen / Wardt von den lewsen⁶⁶³ ugefressen“.

In diesem Spruch tritt die Unheilsandrohung unmissverständlich zu Tage, wobei soziales Unheil prophezeit wird: Gott werde, so die Aussage, die schöne eitle Frau in „Armut, Schmach und Spott“ stürzen. Dies wird verstärkt durch den Trick, dass der Rock der Figur aufgehoben werden kann. Statt der erwarteten erotischen Verweise unter dieser Klappe sieht man ein Memento Mori-Bild mit Knochen, einer Sanduhr und Adam und Eva, die die Frucht von der Schlange erhalten.

Dieselben vestimentären normativen Vorstellungen finden sich interessanterweise auch in „nicht-religiösen“ Bereichen von Kultur, wobei die Verbindung zur Ablehnung von zu viel Kleidungssluxus und Religion genauer untersucht werden müsste. Beispielsweise kann ein religiöses Heilsversprechen mit einer Zugehörigkeit zu einem bestimmten soziokulturell-geographischen Raum ersetzt werden. Ein Beispiel hierfür ist ein Plakat von 1916 aus Grossbritannien mit der Aufschrift „To dress extravagantly in war time is worse than bad form, it is unpatriotic“ (Abb. 51). Hier wird statt mit Gesetzesvorschriften oder religiösen Unheilsgeboten mit der Hervorrufung eines patriotischen Lebensgefühls argumentiert. Die vestimentären Ressourcen in der Kriegszeit zu verschwenden, so impliziert die Aussage des Plakats, arbeitet in die Hände der Feinde und ist deshalb unpatriotisch, vielleicht sogar schon fast Landesverrat.

663 Gemeint sind „Läuse“.



Abb. 51: Plakat aus dem 1. Weltkrieg, 1916, Grossbritannien, Imperial War Museum Nr. 10122. Foto: Höpflinger.

Normative Regulierungen dirigieren soziale Interaktionen und werden gleichzeitig von ihnen geformt. Dabei zeigen sich jedoch unterschiedliche Stufen der Verbindlichkeit, der Durchsetzung von und im Umgang mit vestimentären Verboten und Geboten.

Kleidungsvorstellungen und Kleidungsnormen (wobei diese beiden Größen nur selten ganz voneinander zu trennen sind) werden den Angehörigen einer bestimmten Gesellschaft meistens während der Sozialisation beigebracht. Sie sind vielfach so stark in einer Kultur oder Subkultur verankert, dass sie als natürlich und selbstverständlich gelten und bisweilen nicht reflektiert werden. Normative Regulierungen sind gekoppelt an soziokulturelle Deutungsprozesse. Sie teilen Kleidungspraktiken in „gut“ und „schlecht“ ein und bieten Orientierung im Dschungel aller denkbaren Möglichkeiten. Vestimentäre Regulierungen interagieren eng mit Identifikationsprozessen: Individuen wird durch ein Regelwerk Orientierung sowie Hilfe bei der Selbstpositionierung in einer Gemeinschaft vermittelt.⁶⁶⁴

664 Siehe Grigo 2013.

Auf dieser Ebene stellen sich deshalb Fragen rund um Regeln von materiellen Gegenständen: Welche Regulierungen lassen sich feststellen? Welche Rolle spielen dabei religiöse Codes? Wer besitzt die Macht, Regulierungen durchzusetzen? Wo, wie und von wem werden Regeln kritisiert und durchbrochen?

Methodisch legt das folgende Kapitel einen Fokus auf die Ergebnisse aus der teilnehmenden Beobachtung sowie den informellen Gesprächen und den Interviews.

10.2 Uniformzwang: Regeln der Black Metal-Kleidung

Die Black Metal-Szene nimmt, wie bereits gesehen, einen Netzwerkcharakter ein, in dem einzelne Akteurinnen Angebote nach Wahl wahrnehmen können. Dabei konnte ich keine das vestimentäre Auftreten regulierende konkrete Macht im Sinne einer „Obrigkeit“ ausmachen. Auch Bands können nicht als szeneninterne „Regierung“ betrachtet werden. In dieser Szene werden vestimentäre Regeln anhand eines subkulturellen Imaginären vermittelt, das im Zusammenspiel mit der Konstruktion einer Tradition, dem Versuch des Durchbrechens derselben sowie der Abgrenzung gegenüber einer als „Aussen“ definierten Kleidungspraxis und Weltanschauung geformt wird. Wegen dieser subkulturellen Wahlmöglichkeit lassen sich komplexe und strikte Regeln zur Präsentation einer Zugehörigkeit beobachten. Diese äussern sich in der vertretenen Weltanschauung, dem Benehmen, in der Kleidung sowie dem von interner Seite her geforderten Wissen über Black Metal-Musikgruppen und den Lebensstil. Zwischen diesen Kategorien lassen sich facettenreiche Interdependenzen feststellen, wobei Kleidung eine wichtige Vermittlerfunktion einnimmt. Denn einerseits wird über vestimentäre Codes eine spezifische Weltanschauung sowie ein damit verbundener Lebensstil repräsentiert, andererseits kann Bekleidung als Abbild von und Marker für Regulierungsmechanismen gelesen werden.⁶⁶⁵ Über Kleidungsstücke werden Aussagen über interne Hierarchien, religiöse und politische Einstellungen des Trägers, den individuellen Black Metal-Musikgeschmack und die Selbstzuordnung vermittelt. Ich will diesen Regulierungsmechanismen im Black Metal als Beispiel vestimentär-religiöser Repräsentation im Folgenden etwas genauer nachspüren. Dabei will ich zunächst allgemeiner nach vestimentären Regeln im Black Metal

665 Grigo 2013.

und erst danach nach Regulierungen im Zusammenhang mit den rezipierten religiösen Codes fragen.

Kleidungsstücke nehmen, wie in Kap. 9 gesehen, in der Black Metal-Szene eine besondere Bedeutung ein, da anhand von ihnen unmittelbar sichtbar wird, ob eine Zugehörigkeit zu dieser Szene besteht und wie diese Zugehörigkeit aussieht. Dabei wird diese Identität eng mit Regulierungen verbunden: Ob jemand zur Szene gehört, drückt sich darin aus, ob szeneinterne Regeln eingehalten oder durchbrochen werden. Bei Letzterem ist es von zentraler Bedeutung, ob diese Missachtung mit Absicht oder aus Unwissenheit geschieht. Während Letzteres von den Akteurinnen nicht anerkannt wird und mit szeneinternem Prestigeverlust einhergeht, gehört Ersteres, also das absichtliche Durchbrechen szeneinterner Regeln, zu den anerkannten Praktiken, kann jedoch nur ausgeführt werden, wenn die betreffende Person bereits einen gewissen Status innerhalb der Szene geniesst. So betont beispielsweise Vicecountess V-itchfuck, dass sie kurze Haare oder eine Glatze nur bei langjährigen Szenegängern anerkennt: „Glatzköpfige lassen sich oft tätowieren, aber das sind die, die älter sind, also die sind über 30, die haben sich meistens schon sehr viel in der Szene verdient gemacht, dass sie damit durchkommen. Aber wenn man 20 ist, ist man mit kurzen Haaren nicht gut beraten.“⁶⁶⁶

In eine ähnliche Richtung geht ein männlicher Musiker. Er definiert Black Metal im Unterschied zu anderen Musikszenen anhand des sich zu erarbeitenden Insiderwissens über Bands und die Weltanschauungen und betont die direkte Verbindung mit der Kleidung:

Nun, ich denke der Unterschied [zu anderen Musikszenen, Anm. AKH] liegt schon in der Extremität, einerseits. Andererseits ist's halt auch so, dass man sich in das Zeugs arbeiten muss, um wirklich was davon verstehen zu können. [...] Beim BM ist das aber schon recht wichtig. Tauch mal mit einem Cradle Shirt⁶⁶⁷ auf und versuch, vernünftig mit jemandem zu reden. ☺ (Was natürlich nicht heissen soll, dass Leute mit Cradle Shirt nicht auch eine Ahnung haben sollten. War nur so ein Klischeebeispiel).⁶⁶⁸

⁶⁶⁶ Interview, 7.12.2010, A1, 7–8. Diese Regel hat sich seit 2010 interesseranterweise geändert. Unterdessen finden sich zahlreiche kurzhaarige Szenemitglieder, die, auch ohne vorherigen szeneinternen Status, Anerkennung gewinnen können.

⁶⁶⁷ Gemeint ist die britische Band Cradle of Filth. Diese galt zumindest im Schweizer Untergrund der Forschungszeit als Inbegriff kommerzialisierten Black Metal, auch wenn sie sich unterdessen von diesem Genre gelöst hat.

⁶⁶⁸ E-Mail, 9.1.2007.

Bei dieser Aussage fällt auf, dass der Musiker auf die Wichtigkeit von Musikkenntnissen im Black Metal hinweist und diese sogleich mit Kleidung verbindet („Beim BM ist [Ahnung von Musik] schon recht wichtig. Tauch mal mit einem Cradle Shirt auf [...].“). Diese Argumentationslinie ist mir immer wieder aufgefallen: In Gesprächen wird betont, wie wichtig die Musik und Musikkenntnisse sind, im konkreten Handlungszusammenhang wird Identität aber stärker über die vestimentäre Inszenierung geformt als über musikalisches Wissen. Dabei korrelieren die Größen insfern, als dass die den Regeln konformen T-Shirts oft in kleinen Auflagen produziert und direkt bei den Bands oder kleinen Labels gekauft werden müssen. Der Szenegänger muss die Band kennen, um überhaupt an ein entsprechendes Kleidungsstück zu kommen.

Auch Samantha, ein langjähriger weiblicher Fan, betont die Wichtigkeit der Kleidung, verbindet diese allerdings auf eine andere Art mit regulierter Identität. Sie zieht eine Linie von der „Wesensart“ zu der „Authentizität“ einer Person:

Ich finde die Bekleidung etwas Wichtiges, genauso wie die Wesensart oder Authentizität der Person, die sie trägt. Ich finde es übrigens auch eigenartig, wenn eine BM hörende Person zuhause charakterlosen 1:1 Ikea-Stil ohne jegliche persönliche Note eingerichtet hat... Aber ganz allgemein finde ich es daneben, wenn Leute nicht entsprechend gekleidet sind, das stört mich und passt für mich auch nicht zum BM. Außerdem finde ich, dass man sich – egal zu welchem Anlass – gefälligst ein Bisschen entsprechend kleiden könnte (oder dann wenigstens mit Stil unpassend').⁶⁶⁹

„Authentizität“ ist ein Stichwort, das von Akteurinnen immer wieder angeführt wird. Diese „Authentizität“, die auf eine Verbindung mit kollektiven Vorstellungen verweist, wird von den Szenegängerinnen auf der individuellen Ebene oft mit dem Körper (und damit auch dem Vestimentären) verbunden.⁶⁷⁰ Besonders prägnant kommt dies in der Aussage einer Musikerin zur Geltung, wobei sie den Black Metal gegen andere populäre Musik abgrenzt:

Meines Erachtens zeichnet sich (Black) Metal dadurch aus, dass er mehr Sein als Schein ist. In der Popmusik ist alles Schein, es ist die Zeremonie des Scheinens. (Black) Metal ist das Gegenteil. Klar kann man

⁶⁶⁹ FB-Gespräch, 3.4.2014.

⁶⁷⁰ Siehe dazu Soeffner 1992, 79.

die Kleidung als ‚Schein‘ abtun, aber sie ist mehr als das. Man steht zur Band, die man trägt. Und deswegen erwarte ich von einer Band auch, dass sie diese Loyalität durch ihre Authentizität verdient. Von einer Band wie Watain erwarte ich gelebten Okkultismus. Richtige Tattoos statt aufgemalte ‚spirituelle‘ Zeichen wie einem Popstar à la Madonna.⁶⁷¹

Gemäss der Akteurin ist also „authentisch“, wer sich „gelebt“ mit dem Black Metal und seiner (in diesem Fall religiösen) Weltanschauung auseinandersetzt und dies körperlich (hier via Tatauierungen) zum Ausdruck bringt. Die Unterwerfung unter die vestimentären Regeln des Black Metal ist aus emischer Sicht zentral, da Kleidung eine Visualisierung der inneren Einstellung – Lotan nennt es Visualisierung des „inneren Dämons“⁶⁷² – darstellt. Wie schon in der im vorhergehenden Kapitel angeführten Modekritik wird also auch hier das Äussere mit dem vertretenen Weltbild korreliert. Bricht diese Korrelation zwischen Weltanschauung und körperlich-vestimentärer Repräsentation auf, handelt es sich gemäss der soeben zitierten Aussage um „Schein“, um Verkleidung. Daraus folgt aus szeneinternem Blickwinkel, dass ein glaubhafter Black Metal-Auftritt nur in szenekonformer Kleidung gelingen kann. Diese ist komplex und muss sich angeeignet werden, um soziales Prestige zu erhalten. Gewisse Regulierungen können verbal erklärt werden, andere Normen werden weniger explizit reflektiert oder als so selbstverständlich erachtet, dass die Akteure kaum darüber sprechen.⁶⁷³ Das Bewusstsein, dass die Black Metal-Szenekleidung stark reglementiert ist, ist jedoch bei den meisten Szenegängerinnen vorhanden und wird auch propagiert. Ein Beispiel hierfür ist die Aussage des Musikers N. Er spricht von Uniformzwang, deutet ihn aber keineswegs negativ: „Es ist halt ein altdiskutiertes Thema, ob man sich dem Uniformzwang beugen soll. Ich für meinen Teil habe keine Probleme damit.“⁶⁷⁴

Auch der Musiker Thymos betont im folgenden Facebook-Gesprächsausschnitt die Wichtigkeit von Black Metal-Kleidung, wobei er für einen pragmatischen Umgang mit der Black Metal-Uniform plädiert und auf Ich-Aussagen Wert legt. Dabei formt er aber klare Kategorien, wer gemäss ihm zu der Szene gehört und wer nicht:

671 FB-Gespräch, 3.3.2014.

672 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A10, 1.

673 Eine solche wäre beispielsweise die durch das Tragen implementierte, in Kap. 9 ausgeführte Identifikation mit der ein Bandshirt produzierenden Band.

674 E-Mail.

Ich [...] muss nicht jeden Tag [in] Vollmontur sein, aber die Leute sollten schon erkennen, dass du Black Metal machst, hörst, was auch immer. Mich nerven Normalos. Also die normal rumlaufen... immer...

AKH: Wieso nerven die dich?

Ja ich finde halt, die Musik ist unkonform und das sollte man den Anhängern auch ansehen. Ach, keine Ahnung. Kiddies⁶⁷⁵ nerven auch. Am besten Musik machen und gar nicht solche doofen Fragen stellen. [...] Die Szene ist [...] eine eigene Subkultur, die sich halt ihren eigenen Stil geschaffen hat. Ich finde auch, das sollte man nicht mischen mit anderem Scheiss. Deshalb finde ich ja, das gehört dazu. Allgemein zum Metal gehört die Uniform dazu, alles andere braucht nicht.

AKH: Und worin besteht die Uniform im Minimum?

Bandshirt. Und die Schuhe sind wichtig. Leder. [...] Ich lauf halt so rum, weil ich nichts anderes mehr habe [...] und mir nichts anderes mehr gefällt. [...] Aber wie gesagt, ich mach mir keine Gedanken darüber, wie jemand runtläuft. Es nervt mich, wenns zu wenig ist, es nervt mich, wenns zuviel ist, je nach Situation, je nach Person unterschiedlich.⁶⁷⁶

Thymos betont durch seine Formulierung, dass dies seine individuelle Meinung ist. Meine Beobachtung zeigt jedoch, dass seine Ansichten durchaus stellvertretend für andere Black Metal-Fans verstanden werden können. In den meisten der zitierten Aussagen kommt eine klare Abgrenzung gegenüber denen, die Thymos „Normalos“ und „Kiddies“ nennt, zur Geltung. Diese Gruppierungen werden nicht weiter spezifiziert, es wird impliziert, dass die Unterscheidung klar ist und Menschen in eine der Kategorien eingeteilt werden können. Wir finden hier also eine regulative Schließung zur Sicherung der Zugehörigkeit.

Andere Akteure lassen dagegen auch Kritik an Szenegängerinnen zu: Herr Geiss kritisiert den verpflichtenden „Uniformzwang“, nur um so gleich eine weitere Regel anzuführen, die aufzeigt, wie komplex die Regulierungsprozesse im Black Metal sein können: „Mir ist es egal, wenn einer draussen herumläuft und er hat kein BM Shirt an und geht an ein BM Konzert. Aber schlimm finde ich es, wenn man das T-Shirt der Band anhat, die spielt. Leute, die ein T-Shirt anhaben von Watain und an ein Watain

⁶⁷⁵ Damit sind Szeneneulinge gemeint. Richtige Kinder findet man an Konzerten nur in Ausnahmefällen und dann sind es die Black Metal-Eltern, die sie mitbringen.

⁶⁷⁶ FB-Gespräch, 21.10.2014.

Konzert gehen.“⁶⁷⁷ Er findet dies schlimm, weil damit quasi ein Fantum zur spielenden Band statt einer Identität zum Black Metal ausgedrückt wird. Lotan praktiziert diese Norm anders, ist sich aber bewusst, dass er hierbei die szeneinternen Regeln auslotet: „Ich habe das Shirt [das er grad trägt, Anm. AKH] auch nicht bewusst ausgewählt, das entscheide ich jeweils spontan – ausser bei Konzerten, wo ich nach Möglichkeit meine Sympathie zu einer der spielenden Bands zeigen will, was in gewissen Kreisen allerdings als Regelverstoss gesehen wird.“⁶⁷⁸ Dennoch wertet auch Lotan Fantum als negativ und zwar dann, wenn eine Band populär wird und zu viele Leute in deren T-Shirts herumlaufen: „Was ich [...] auf den Tod nicht ausstehen kann, ist, wenn eine Band schlagartig einen Popularitätsschub bekommt und jeder mit demselben Shirt rumrennt – das ist dann schon ein Grund, nicht darauf zurückzugreifen.“⁶⁷⁹

Aufgrund der szeneinternen Kleidungsnormen – die Szenekleidung sollte, wie gesehen, gemäss der internen Reglementierung idealerweise immer getragen werden – kann es zu Konflikten mit der szeneexternen Welt und deren Kleidungsvorstellungen und Konventionen kommen. Dabei liegt das Spannungspotential vor allem an den Kontexten des Tragens in Kombination mit den verschiedenen Erwartungen der Beteiligten an eine vestimentäre Ausstattung. Dies zeigt sich beispielsweise prägnant bei Berufsgruppen, die mit Bekleidungsvorschriften oder mit Kleidungsvorstellungen konfrontiert sind. Man kann hier von einem spannungsreichen Aufeinandertreffen verschiedener vestimentärer Regulierungen sprechen. Von einem solchen Konflikt berichtet eine weibliche Akteurin, die als Lehrerin an einer öffentlichen Schule arbeitet:

Ich besitze diese Jacke dort. Dort hat's ein umgekehrtes Kreuz, Pentagramm und 666 ganz dezent am Ärmel drauf. Ich hatte diese Jacke an beim Vorstellungsgespräch, ich hatte auch die Ringe genau gleich an wie jetzt, [...] das war kein Problem, weil ich, also jetzt ohne arrogant zu wirken, schlicht und ergreifend, akademisch kann man sich mir nicht widersetzen [Lachen]. Also [...] es wurde mal thematisiert die Kleidung, aber [...] für Lehrer im Kanton Q. [anonymisiert AKH] gibt es keine Kleidervorschriften, und solange ich nicht irgendwelchen rassistischen Müll auf mir trage, ist das kein Problem. [...] Ich arbeite im öffentlichen Dienst, und es ist keine Privatschule und es gibt keinen

677 Interview, 20.10.2010, 2A47b, 2–4.

678 Schriftliches Interview, 20.7.2007, A2, 4.

679 Interview mit Lotan, 20.7.2007, A7, 3.

Dresscode. Und wenn sie einen Dresscode haben wollen, dann müssen sie den für alle Lehrpersonen einführen, also sie dürfen nicht jemanden diskriminieren. [...] Ich hatte dann ein Gespräch mit der Schulleitung, und ich hab es vorher recherchiert, und es ist kein Problem. Aber eben, wenn man die Qualifikation nicht mitbringt, dann kann man sich das nicht leisten. Das ist klar.⁶⁸⁰

Die szeneintern „richtige“ Kleidung im Alltag zu tragen, ist also ein immerwährender Aushandlungsprozess und verlangt die Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Erwartungen, Regulierungen und Normen, wobei Identifikationsprozesse, der Status des betreffenden Akteurs in der Szene, der jeweilige Kontext, die vestimentären Möglichkeiten (z.B. in einem beruflichen Umfeld) und der individuelle Geschmack eine Rolle spielen.

Die Rezeption religiöser Codes unterstreicht und unterstützt diese Aushandlungsprozesse. Auch die Rezeption religiöser Codes unterliegt Reglementierungen: Es findet sich eine regulierte Palette an bestimmten Codes, die immer wieder auf textilen Stücken erscheinen. Spezifische Codes unterliegen szeneinternen Popularisierungen, was zu einer Traditionsbildung der Rezeption bestimmter religiöser Codes geführt hat. Besonders religiöse Codes, die im soziokulturellen Imaginären als negativ gewertet werden oder als provokativ (also die Regeln einer „Aussenwelt“ brechend) empfunden werden, sind populär. Dazu gehören, wie gesehen, christliche Codes wie das Petruskreuz, apokalyptische Darstellungen oder Memento Mori-Darstellungen (wie Schädel, Totentänze, etc.). Aber auch Codes aus okkulten Bewegungen wie das Pentagramm oder alchemistische Codes sowie aus vorchristlichen Religionen stammende Codes (z.B. dem Alten Orient oder einem nicht-christlichen Skandinavien)⁶⁸¹ entsprechen dem Black Metal-Regelwerk. Auffallend ist dagegen, dass Codes, die an sich ins Weltbild des Black Metal passen würden, aber in der Gesamtgesellschaft zu bekannt oder zu positiv konnotiert sind, weniger aufgenommen werden. Dazu gehören beispielsweise klassisch griechische Codes, die beide noch in der heutigen Welt mit Bildung und hochkultureller Zivilisation verbunden werden, was aus emischer Sicht nur am Rande zur Weltanschauung des Black Metal passt.

Auf diesem Hintergrund der Annäherung an die vestimentäre Seite von Black Metal als regulative Aushandlungsprozesse ist es jedoch auffallend,

680 Interview, 7.12.2010, A10.

681 Siehe zu der Aufnahme altorientalischer Codes im Black Metal Höpflinger 2011; zu altskandinavischen Codes Von Helden-Sarnowski 2017.

dass Regeln von Akteuren immer wieder absichtlich durchbrochen werden. Für gewisse Akteure widerspricht die uniforme Kleidung beispielsweise der für sie im Black Metal wichtigen Idee des Rebellentums. Der Musiker AP formuliert dies besonders deutlich:

Ich habe Mühe mit der Vorstellung, die BM-Montur unter Gleichgesinnten in der BM-Szene anzuziehen. Wenn man die Genealogie der BM-Attitüden anschaut, dann sind diese Kleidungsstücke nichts anderes als Mittel zur Abgrenzung und Rebellion. Und warum soll ich so unter Leuten wirken, die genauso denken? Dann verliert ja diese Attitüde jeglichen Zweck. Und wiederum hab ich Mühe damit, sie als Selbstzweck zu betrachten, da es ein sehr profanes, vom Menschen erschaffenes Konstrukt ist. Und da man in dieser Szene nach Individualität und Originalität strebt, widerstrebt es mir total, mich schon so anzuziehen. [...] Vollmontur auf der Bühne finde ich wiederum cool!⁶⁸²

AP unterscheidet in diesem Zitat explizit zwischen Szenekleidung und Spezialistenkleidung. Während er Letztere im uniformen Stil des Black Metals gut heisst, widerersetzt er sich der Regulierung ersterer, und zwar mit dem Argument, dass diese Kleidung eine Abgrenzung darstelle, die nur vollzogen werden könne, wenn sich das Gegenüber nicht auch so kleide. Es macht, ihm zufolge, also keinen Sinn, in der Szene szenegerecht gekleidet aufzutreten, da man sich damit einer hegemonialen Regulierung unterwerfe, die man als Black Metaller eigentlich durchbrechen wolle.

Eine ähnliche Argumentation verfolgt ein weiterer Musiker. Im Gegensatz zu AP macht er sich aber nicht konzeptuelle Gedanken, sondern beantwortet meine Frage nach der angemessenen Kleidung auf eine durchaus leicht humoristische Weise mit einer Beschreibung und Begründung der idealen Black Metal-Gewandung, wobei auch er einen direkten Bezug zu „Rebellion“, und zwar in diesem Fall zur „Provokation“ von Eltern und Grosseltern, herstellt: „Echtes Rebellentum kann im Jahre 2011 nur mit Frack, Zylinder, weissen Handschuhen und Monokel gepflegt werden. All die mit Michael Jackson aufgewachsenen Disco-Eltern sowie all die Hippie-Grosseltern finden das empörend.“⁶⁸³

Im Gegensatz zu dieser über die vestimentäre Ebene geäusserten Abgrenzung gegenüber einem regulierten Black Metal-Kleidungsstil gibt es auch immer wieder Akteurinnen, die betonen, dass Kleidung unwichtig sei, wenn die Einstellung der Person stimme. Besonders plakativ formu-

682 FB-Gespräch, 21.6.2013.

683 FB-Gespräch, 30.10.2011.

liert dies ein Musiker als öffentlicher Kommentar auf Facebook: „Und ganz ehrlich, ich kenne genügend Pfosten, die lange Haare haben und Bandshirts, aber überhaupt keine Ahnung von BM haben. Ja, sogar nicht mal wissen, was ein Takt ist. Also meine Meinung: Lieber im Herzen dabei als nur äusserlich!“⁶⁸⁴ Ein weiterer schlägt bei derselben Facebook-Debatte in dieselbe Kerbe: „Und ja, klar gehts um authentik. Aber schlussendlich hat z' üssere ke direkte influss ufs innere, u d[m]usig chunt ja schliesslich vo inne. Oder? Auso. Lieber eine wo wie e hipster usgseht u ehrliche sound macht aus eine wo trve usgseht.“⁶⁸⁵ In derselben Debatte wird das Befolgen der Black Metal-Regeln mit einem infantilen Verhalten gleichgesetzt: „Voraum ischme gloub usem auter dusse wome sech dehei imbett überleid wasme darf u wasme nid darf weme e black metal siech wod si u was ids true isvh u was nid das macht me filech mit 15i no.“⁶⁸⁶

Vor allem bei Personen mit grossem Szeneprestige ist ausserdem ein Bestreben zu finden, sich gegenüber vorherrschenden Black Metal-Regeln abzugrenzen. Dies geschieht auch vestimentär, wie das folgende Zitat eines Musikers deutlich macht: „Ich habe gestern [...] die BM Arschlecker um T. [anonymisierter Name einer Band, Anm. AKH] schockiert, als ich mit Bluejeans und grauem Pulli aufgetaucht bin, hihi“⁶⁸⁷.

Das Befolgen der Regeln wird von Szenegängern also reflektiert, kritisiert und zum Teil ausgelotet. Dennoch – und das verwundert aufgrund der oben zitierten Aussagen – haben meine Beobachtungen ergeben, dass die Regeln bei szeneinternen Events wie Konzerten und Treffen (also beim Tragen von Szenekleidung) äusserst selten durchbrochen werden (siehe Kap. 8). Die Mehrheit, oft sogar alle Anwesenden, halten sich strikt an den

684 Öffentlich einsehbarer FB-Kommentar eines Musikers als Beitrag zu einer Debatte über Authentizität im Black Metal, 20.1.2015; orthographische Bereinigung AKH.

685 Öffentlich einsehbarer FB-Kommentar als Beitrag zu einer Debatte über Authentizität im Black Metal, 20.1.2015; ins Hochdeutsche übertragen von AKH: „Und ja, klar, es geht um Authentizität. Aber schlussendlich hat das Äussere keinen direkten Einfluss aufs Innere; die Musik kommt ja schliesslich von innen. Oder? Also. Lieber einer, der wie ein Hipster aussieht und ehrliche Musik macht, als einer, der true aussieht [und es nicht ernst meint, Anm. AKH].“

686 Öffentlich einsehbarer FB-Kommentar eines Musikers als Beitrag zu einer Debatte über Authentizität im Black Metal, 20.1.2015; ins Hochdeutsche übertragen von AKH: „Vor allem ist man aus dem Alter rausgewachsen, in dem man sich zuhause im Bett überlegt hat, was man darf und was man nicht darf, wenn man ein Black Metaller sein will; und was true ist und was nicht. Das macht man vielleicht noch mit 15.“

687 Nachricht, 18.6.2016.

uniformen Dresscode der Szenekleidung. Dieser Dresscode wird zum Teil (und eher von Frauen als von Männern) abgeschwächt, indem z.B. einfach nur schwarze Kleidung getragen wird, aber gänzlich durchbrochen wird er, zumindest von den regelmässig anwesenden Akteurinnen, nicht. Wenn ich ihn im Zuge meiner Forschung durchbrochen habe, wurde ich aktiv darauf angesprochen. Z.B. habe ich einige Male bunte Turnschuhe getragen, worauf ein Akteur mir klar machte, dass er nicht mehr mit mir rede, solange ich sie tragen würde.⁶⁸⁸

Im Gegensatz dazu ist bei der Spezialistenkleidung eine weitaus grössere Breite an Inszenierungsmöglichkeiten zu finden. Hier scheinen viele Bands die gängigen Regeln (z.B. *Corpsepaint*) ersetzen zu wollen. Sie sind oftmals auf der Suche nach einem vestimentären Erkennungszeichen, das ihre spezifische Musik ideal repräsentiert. Das *Corpsepaint* kann z.B. durch Sturmhauben, Kapuzen oder Mönchsroben ersetzt werden. Einen eigenen Weg beschreitet hier, um ein Beispiel zu nennen, die Band Schamasch: Deren Musiker trugen 2014 und 2015 bei ihren Konzerten goldbestickte Tuniken. Diese kombinierten sie mit Sandalen (Abb. 52). Diese Art des Schuhwerks ist für den Blick nach Regulierungen und Durchbrechungen dieser Regeln besonders aufschlussreich, da sie das Gegenteil von dem repräsentieren, was viele Akteurinnen mit Black Metal verbinden. Sandalen verweisen auf Bedeutungsfelder wie Sommer und Urlaub, Hippies, Mönche und Jesus-Filme, was alles der Weltanschauung des Black Metal tendentiell zuwider läuft.

688 Feldnotizen 3.3.2010.



Abb. 52: *Die Musiker von Schammasch in ihrem Bühnenoutfit, zu dem auch Sandalen gehören (Konzert Olten 6.3.2015). Erbetene Fotografie. © Streit.Macht.Fotografie 2015.*

10.3 *Ordnung und Transgression: Beobachtungen*

Wie in Kap. 5 festgestellt, ist für eine Szene im Sinne von Hitzler, Bucher und Niederbacher kennzeichnend, dass diese kaum zentral organisiert

ist.⁶⁸⁹ Der Aufbau einer Szene nimmt Netzwerkcharakter an, bei dem die einzelne Akteurinnen Angebote nach Wahl wahrnehmen. Die Stabilisierung der Black Metal-Szene gegenüber einer konstruierten „Aussenwelt“ wird einerseits durch eine anhand von regulierten Codes repräsentierten Zugehörigkeit und andererseits durch eine (konstruierte) Abgrenzung gegen andere Szenen und soziokulturelle Bereiche, also eine Regulierung nach innen und eine Abgrenzung gegen aussen, gewährleistet.

Auf der ersten Ebene lassen sich komplexe Regeln und Codes zur Präsentation einer Zugehörigkeit beobachten, wobei diese regulierte Zugehörigkeit immer wieder neu ausgehandelt werden muss. So zeichnet sich die Black Metal-Szene durch eine hochgradige, bisweilen von emischer Seite als exklusiv dargestellte Integration der Szenegängerinnen aus, wobei gleichzeitig eine polyseme und in einem gewissen Rahmen individuelle Auslegung der im Black Metal vertretenen Anschauungen zu beobachten ist. Die einzelne Akteurin hat die Wahl, inwieweit sie sich szeneinternen Regeln unterwerfen will oder nicht. Der Gewinn einer Anpassung an die Regulierungen besteht in der Generierung von szeneinternem sozialem Prestige. Hohes szeneinternes Prestige zeigt sich im Schweizer Black Metal dadurch, dass eine Person über viele (auch internationale) Kontakte verfügt, dass sie die Szene aktiv mitgestalten kann (nicht nur als Musikerin), dass sie für Kooperationen angefragt wird, und dass sie es sich leisten

689 Hitzler/ Bucher/ Niederbacher 2001, 20. Allerdings würde ich für einen Blick auf Black Metal nicht wie Hitzler, Bucher und Niederbacher von einer „posttradtionalen Form der Gemeinschaftsbildung“ (2001, 17), sondern eher von einer neotraditionalen Art sprechen: Denn seit den Anfängen des Black Metal haben sich szeneeigene Traditionen ergeben. Der Gemeinschaftsbildung, die durchaus stark ausgeprägt ist, liegen auf der Ebene des Kollektivs Traditionsbildungsprozesse zu Grunde. Diese funktionieren über ein Kodieren (in Musik, Texten, Bildern, Verhalten und Handlungen sowie Kleidung) und Weitergeben von Semantiken, Praktiken und Normen. Auf der Ebene des Individuums sind, wie gesehen, komplexe Aneignungsprozesse von Nöten, um sich diese Traditionen zu Eigen zu machen und soziales Prestige in der Szene zu gewinnen. Diese szeneinterne „Sozialisation“ dauert meist mehrere Jahre. Die Wichtigkeit einer langen Sozialisationszeit wird aus emischer Sicht besonders betont, da das soziale Prestige sowohl auf der Ebene der Musiker als auch der Fans steigt, je länger jemand in der Szene verkehrt. Dennoch zeigt ein genauer Blick, dass auch diese lange Sozialisation relativiert werden muss. Es finden sich durchaus Akteurinnen, die auch nach kürzeren Zeiten bereits szeneinternes Prestige erwerben konnten, beispielsweise als Freundinnen von bedeutenden Musikern. Emische Konzepte, wie solche Tradierungsmechanismen im Black Metal und damit verbunden Aneignungsprozesse funktionieren, hängen massgebend davon ab, wie Black Metal von den Akteurinnen umrissen wird.

kann, die szeneinternen Regulierungen, gerade auch vestimentärer Art, zu durchbrechen.

Zweitens wird die Szene geformt durch eine Abgrenzung gegen aussen. In emischen Debatten wird Black Metal immer wieder als schwer zugänglich und geschlossen inszeniert sowie als „provozierend“ verkauft (siehe Kap. 9.2). Um diese Schliessung des Black Metal zu verstärken, wird der Zugang zu Musik und Konzerten bisweilen von den Produzierenden erschwert, beispielsweise indem Tonträger stark limitiert auf veralteten Formen der Musikvermittlung (Kassetten, Langspielplatten) herausgegeben oder wenn Konzerte nur in einem engen Kreis beworben werden. Gleichzeitig werden die Black Metal-Musik und der damit verbundene Lebensstil jedoch als kommerzielle Produkte vermarktet. Damit zusammenhängend ist es dank des Internets leicht geworden, an Informationen über Black Metal heranzukommen, was theoretisch mehr Personen eine Berührung mit der Szene ermöglichen würde.⁶⁹⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Black Metal-Szene durch eine spezifische Art der Gemeinschaftsbildung auszeichnet, die durch Regulierungen gekennzeichnet ist, obwohl (oder vielleicht weil) es sich bei dieser Szene um ein Netzwerk und keine strukturell organisierte Gemeinschaft handelt. Die vestimentäre Repräsentation hat sich als zentral herauskristallisiert für die Gemeinschaftsbildung, da sie Zugehörigkeitsmechanismen in Gang setzt. Eine geregelte Palette an spezifischen religiösen Codes gehört als wichtiger vestimentärer Marker zur Vermittlung und Formung einer Zugehörigkeit. Obwohl in Gesprächen mit Akteuren immer wieder versucht oder gefordert wird, die vestimentären Regulierungen aufzubrechen, finden sich an Konzerten nur sehr wenige solcher Brüche. Wenn sie vorkommen, dann vor allem von Leuten, die sich entweder sehr viel oder noch gar kein Szeneprästige erworben haben.

690 Siehe z.B. die Plattform *Encyclopaedia Metallum*, auf der Daten zu Metal-Bands gesammelt werden: <http://www.metal-archives.com> (20.2.2020). Ich bin allerdings nicht sicher, ob diese (angebliche) Öffnung empirisch-statistisch nachgewiesen werden könnte. Die Zahlen der Akteure in der Schweiz haben sich meines Erachtens in den letzten zehn Jahren kaum verändert. Vielleicht gehört auch die emische Kritik am Internet als Verwässerungsgrund der Szene zu den szeneinternen Abgrenzungsstrategien. Allerdings wird durch die stärkere Präsenz von Black Metal auf dem Internet eine schnellere Vernetzung der Bands und der Akteure ermöglicht. Diese angebliche Öffnung wird vom harten Kern jedoch oftmals kritisiert, wobei die Kritik bisweilen in einer Idealisierung des früheren („ursprünglichen“) Black Metal mündet. Gleichzeitig werden vom harten Kern Regulierungsmechanismen in Kraft gesetzt, z.B. die oben genannte Herausgabe von Tonträgern in stark limitierter Auflage.

Die vestimentären Zugehörigkeitsmechanismen scheinen bei solchen Prozessen wichtiger zu sein als die Abgrenzungsprozesse. Es geht, so zumindest mein Resultat aus der Feldstudie, stärker darum, sich anhand der richtigen Kleidungsstücke szeneintern zu positionieren als sich gegen aussen abzugrenzen. Dies ist vor allem daran erkennbar, dass die Szenekleidung weitaus uniformer und regulierter ist als die Alltagskleidung. Auch auf der Bühne ist es einfacher mit vestimentären Ausdrucksformen zu experimentieren als vor der Bühne; dies vor allem, weil eine Band bereits aufgrund ihrer Existenz als Musikgruppe (und somit aus emischer Sicht als Experte) mehr soziales Prestige besitzt als Fans, die selbst nicht in die Musikproduktion eingebunden sind. Im Alltag wird die Kleidung dagegen wie gesehen dem Kontext angepasst, durchaus auch aus pragmatischen Gründen oder um keine Aversionen von Seiten des soziokulturellen Umfeldes hervorzurufen.

Im Black Metal, aber auch bei anderen Prozessen, in denen religiöse Codes aufgenommen werden, greifen facettenreiche Regeln, die von Neulingen erlernt werden müssen – und zwar meist durch Beobachtung und Nachahmung. Die Regeln werden selten verbalisiert und wenn, dann meistens, indem man sich über Regelbrüche lustig macht (zum Beispiel findet sich auf schwermetall.ch eine Rubrik mit dem Titel „Peinliche Black Metal Pix“⁶⁹¹). Die von mir Befragten ordneten andere Black Metal-Akteure anhand ihrer vestimentären Inszenierung oftmals in klare Kategorien ein, ohne diese Kategorisierungen jedoch immer erklären zu können. Bestimmte Deutungs-, Zuordnungs- und Regulierungsprozesse werden also nicht nur durch ein einzelnes Kleidungsstück, sondern durch ein Kleidungsstück in einem Kontext, getragen von einer bestimmten Person, ausgelöst. Während beispielsweise ein Mann, der seit Jahren in mehreren Bands spielt und sich szeneinternes Prestige erworben hat, ein T-Shirt einer als zu kommerziell geltenden Musikgruppe problemlos tragen kann (wobei es dann von den Rezipierenden meist als ironisch gedeutet wird), ist es für eine Frau, die erst seit Kurzem in der Szene verkehrt und in keiner Band spielt, unmöglich, dasselbe Shirt ohne sozialen Prestigeverlust anzuziehen. Bei ihr wird es von Rezipierenden nicht ironisch gelesen, sondern dahingehend, dass die Frau die szeneinternen Regeln nicht kenne und somit „keine Ahnung“ von Black Metal habe. Black Metal-Regulierungen beziehen sich also nicht nur auf das Textile, sondern auf ein textiles Objekt in einem Kontext und oft in Kombination mit der es tragenden Person. Die Produktion und „Reproduktion“ von Grenzziehungen und

691 <http://schwermetall.ch/forum/ftopic15633.php> (29.7.2015).

Regeln sind abhängig vom Kontext, dem Vorwissen sowie dem Deutungshorizont der Anwesenden. Wie diese Beobachtungen deutlich machen, zeigen sich nicht nur komplexe Interaktionsprozesse zwischen einzelnen Prozessebenen, sondern immer auch eine Einbettung in bestimmte Kontexte.

Die Funktion der klar regulierten Szenekleidung liegt in einer Stärkung der Identität, was sich auch für andere Bereiche der vestimentären Populärkultur verallgemeinern lässt: Durch die vestimentären Regeln werden auf der Ebene der Repräsentation unmittelbar erkennbare soziale Kategorisierungs- und damit Schliessungsprozesse angestoßen. Wie Janine Dahinden, Joëlle Moret und Kerstin Dümmler treffend bemerken, dienen Schliessungsprozesse zunächst dazu, „Mitgliedschaft und Zugang klar“ zu „definieren“⁶⁹². Kleidungsstücke vermitteln und formen über Schnitte, Stoffe, Prints (ein Giraffenmuster kommuniziert etwas anderes als ein Kreuz) oder sichtbar gemachte Markennamen gleichzeitig eine Zugehörigkeit zu der bestimmten Ingroup und eine Abgrenzung gegenüber Menschen, die anders angezogen sind.

Die Regulierung der Zugehörigkeit zu einer Ingroup kann möglicherweise als eine Spezifik der Verwendung religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur verallgemeinert werden: Die Haute Couture beispielsweise ist keineswegs alltagstauglich, sondern richtet sich auch in der Rezeption religiöser Codes als kollektive Kunstform an Leute, die sich der Modeszene zugehörig fühlen und über ein gewisses finanzielles Potential verfügen. Religiöse Codes, die auf Alltagskleidung, z.B. grosser Warenhausketten, gedruckt sind, sind dagegen als Statement gegenüber einem modischen Auftreten, also einer Unterwerfung unter die Regulierungen populärkultureller Kleidung, zu verstehen. Ähnlich wie beim Black Metal geht es dabei um ein Vermitteln und Formen dieser modischen Zugehörigkeit ebenso wie ein Abgrenzen gegenüber „altmodischen“ (also nicht den jeweiligen Regulierungen entsprechenden) Kleidungspraktiken. Alle diese vestimentären Regulierungen dienen dazu, eine soziale Ordnung herzustellen und soziales Prestige durch Präsentation einer Zugehörigkeit zu einer mit sozialem Potential aufgeladenen Ingroup zu vermitteln. Auffallend ist, dass diese Ordnungsgenerierung nur dank individueller Transgression der Regeln aufrechterhalten wird. Erst die Möglichkeit der Überschreitung der Regulierungen lässt die Regeln hervortreten und die Ingroup als Kollektiv festschreiben. Oder anders formuliert: Nur, wenn es Personen gibt, die die Regulierungen durchbrechen, werden diese Regulie-

692 Dahinden/ Moret/ Dümmler 2011, 228.

rungen überhaupt wahrgenommen. Wenn sich dagegen niemand an ihnen stört, werden sie nicht reflektiert. Das Suggerieren der Freiwilligkeit einer Regelbefolgung stärkt insofern die Regulierung und legitimiert sie. Dabei ist diese Freiwilligkeit eine konstruierte, denn der potentiell drohende soziale Prestigeverlust bei einer Überschreitung schmälert sie.

Kollektive Kleidungsordnung und individuelle Transgression dieser Ordnung gehen also Hand in Hand und sind ohne einander nicht zu denken. Jacqueline Grigo spricht von persönlichen Strategien der Akteure im Umgang mit Reglementierungen und zeigt, dass jeder der sechs von ihr befragten religiösen Akteure solche transgressiven Strategien kennt.⁶⁹³

Vestimentäre Regulierungen sind also Festschreibungen und Schliessungsprozesse auf einer kollektiven Dimension, wobei kultur- und zeitspezifische normative Vorstellungen – auch solche, die kaum reflektiert und nicht explizit vermittelt werden – hinsichtlich Kleidung, Kontexten und Personen eine grosse Rolle spielen. Auf der individuellen Ebene unterliegen diese Regeln Aushandlungen, Adaptionen und Interpretationen. Das Wechselspiel zwischen Ordnung und Transgression bildet eine Grundlage der vestimentär-religiösen Interrelation, die die sechs Ebenen des adaptierten *circuit of culture* miteinander verbindet. Ich will im nächsten Kapitel Emotion als letzte Prozesskategorie untersuchen, um schliesslich auf die genannten Verbindungen einzugehen und ausgewählte Beobachtungen aus der Fallstudie zu systematisieren.

693 Grigo 2015; siehe auch Grigo 2013. Zum Beispiel trägt der von ihr befragte buddhistische Mönch seine Robe immer – ausser in Australien am Strand, weil er da diffamierende Bemerkungen erleben musste. Oder die von ihr befragte muslimische Frau hat für ihre Arbeit als Lehrerin das Kopftuch ausgezogen.

11 Emotion: Suche nach dem Unkontrollierbaren

Dieses Pseudoookkulte hängt
mir schon zum Hals raus.⁶⁹⁴

11.1 Eine Annäherung an Emotion: Einstieg

11.1.1 Definatorische Gedanken

Der *circuit of culture* bietet, wie gesehen, ein analytisches Model, um soziokulturelle Sinngenerierungsprozesse systematisieren zu können. Die fünf Prozesskategorien *representation*, *production*, *consumption*, *regulation* und *identity* sind eng miteinander verknüpft. Sie ermöglichen auf der konzeptuellen Ebene eine Systematisierung komplexer Sinngenerierungsprozesse und auf der analytischen Ebene eine multiperspektivische Untersuchung eines ausgewählten soziokulturellen Feldes. Dennoch erfasst der *circuit of culture* nicht alle für einen Blick auf Religion zentralen Prozesse. Ein bedeutender Aspekt, der im *circuit of culture* zwar mitschwingt, aber für eine Untersuchung von Religion stärker betont werden müsste, ist die Dimension der Emotion.⁶⁹⁵ Um diesen Zirkel als Instrumentarium für die Religionswissenschaft im Allgemeinen und für einen Blick auf Religion in der Populärkultur im Spezifischen zu adaptieren, schlage ich deshalb vor, als sechste Kategorie „Emotion“ zu integrieren. Wie in Kap. 4.3.4 bereits deutlich gemacht, spielte die Kategorie „Emotion“ in der Erkundung von Religion historisch eine zentrale Rolle.⁶⁹⁶ Ich will „Emotion“ im Folgenden auf Basis dieser Forschungen, jedoch spezifisch für den vorliegenden Blick umreissen. Der Einstieg in das komplexe und in unterschiedlichen Disziplinen vieldebattierte Feld „Emotion“ erfolgt hier also eng für den getätigten Blick auf die Black Metal-Szene.⁶⁹⁷

694 FB-Nachricht von Thymos, 7.7.2015, orthographisch korrigiert.

695 Zur Zentralität von Emotionen in religiösen Traditionen siehe Teil I im von John Corrigan herausgegebenen *Oxford Handbook of Religion and Emotion* (2008).

696 Siehe vorne Kapitel 4.3.4.

697 Für einen Einblick in die Bandbreite der Wechselwirkungen zwischen Emotion und soziokultureller Vermittlung siehe Schützeichel 2006; Röttger-Rössler/

Emotion ist sowohl für einen Zugang zu Religion als auch zu Kleidung ein massgebliches Konzept. Aber wie kann man sich Emotion für die vorliegende Perspektive auf religiöse Codes in populärkultureller Kleidung präziser annähern?

Emotionen können zunächst als etwas Psychologisch-Individuelles umrissen werden.⁶⁹⁸ Mit dem Soziologen Rainer Schützeichel können sie definiert werden als „neben dem Denken und Wollen dritte Grundfunktion des Bewusstseins, die die Eigenschaft aufweist, dass sie mit bestimmten affektiven Zuständen verbunden ist.“⁶⁹⁹ Emotionen sind aber nicht nur etwas Individuelles, sie richten sich auch auf Kollektive und werden von soziokulturellen Prozessen gesteuert und repräsentiert. Dies kann passend mit einem erneuten Rückgriff auf Max Webers „soziales Handeln“ erläutert werden. Weber betont, dass soziales Handeln sinnhaftes Handeln ist.⁷⁰⁰ Mit Sinn meint er zunächst ein motiviertes Handeln. Sozial Handelnde agieren aufgrund von Motiven, auch wenn ihnen diese nicht immer bewusst sind. Max Weber unterscheidet nun vier soziokulturelle idealtypische Handlungsmotive, nämlich zweckrationale, wertrationale, traditionale und affektuelle Handlungen. Während die drei ersten einen rationalen Hintergrund haben, ist als Ergänzung dazu beim affektuellen Handeln ein emotionaler Grund gegeben. Dieses affektuelle Handeln ist, wie die anderen drei Handlungsmotive, ein im Hinblick auf ein Kollektiv generiertes Handeln.

Hier will ich einsetzen: Aus einer kulturwissenschaftlichen Annäherung mit einem Fokus auf materielle Religion interessieren weniger die psychologischen und/oder biologischen Grundlagen von Emotionen – und sie wären mit der vorliegenden Methodik auch nicht erfassbar –, sondern die soziokulturelle Ebene davon.⁷⁰¹ Das, was ich hier als soziokulturelle Ebene von Emotion bezeichne, ist das, was Weber mit dem affektuellen Handeln als ein motiviertes soziales Handeln erläutert: Das Individuum steht beim Ausdrücken und Ausformen von Emotionen immer in Interrelation zu

Markowitsch 2008; Kleres 2009; von Scheve 2013. Einen ersten Einstieg in Religion und Emotion bietet Corrigan 2008.

698 Siehe Corrigan 2008, 3ff.

699 Schützeichel 2002, 92.

700 Weber 1980, 1f.

701 Zu der soziokulturellen Ebene von Emotion aus einer soziologischen Sicht siehe Hopkins/ Kleres/ Flam/ Kuzmics 2009; von Scheve 2013. Aus einer historischen Sicht untersucht Emotionen beispielsweise Broomhall 2015. Alle drei Ansätze kommen zum Schluss, dass Emotionen auf der soziokulturellen Ebene sowohl strukturerhaltend als auch subversiv eingesetzt werden können.

einem Kollektiv. Individuen erleben Emotionen; dies geschieht auf einer individuellen Ebene. Um Emotionen kommunizieren zu können, greifen sie aber auf soziokulturelle Praktiken und Kommunikationsformen zurück. Dieses Handeln im Kontext des Kollektivs ist ein soziales Handeln, das sich wie jede soziokulturelle Kommunikation grösstenteils medial und materiell ausdrückt. Auch Emotionen können aus der hier getätigten Perspektive also immer nur in ihrer soziokulturell vermittelten medialen Form, die kultur- und zeitspezifisch ausgeprägt ist, untersucht werden.

Ich will, um dies zu illustrieren, ein Beispiel anführen und möchte dafür auf das für Religion und für den Heavy Metal zentrale Leitthema des Todes zu sprechen kommen. Der Verlust eines nahestehenden Menschen kann Emotionen wie Trauer, Wut oder Hilflosigkeit auslösen. Emotionen werden, wie betont, soziokulturell und somit zeit- und kulturspezifisch unterschiedlich vermittelt: Im antiken Ägypten, im alten Orient und in klassisch griechischen Kulturen engagierte man beispielsweise Klagefrauen, die die eigene Trauer im Kontext der Bestattung lärmend publik machten.⁷⁰² In der Stoa wurden Emotionen, auch bezüglich des Todes von Angehörigen, dagegen gar nicht medial vermittelt, da sie als problematisch galten.⁷⁰³ Auch im Alten Testament grenzten sich gewisse Autoren von autoaggressiven Praktiken im Kontext von Trauer ab, die Emotionen ausdrückten und kanalisierten.⁷⁰⁴ In den USA und in Europa des 19. Jahrhunderts vermittelte die stetig an Macht gewinnende bürgerliche Klasse Trauer materiell in spezifischer Kleidung, Schmuck oder Innenausstattung sowie in einem sozial vermittelten Regelkatalog, der genderisiert war (Frauen hatten anders zu trauern als Männer oder Kinder).⁷⁰⁵ Die heutigen Torajas in Indonesien, unabhängig davon, ob sie sich dem Islam oder dem Christentum zugehörig fühlen, pflegen die in den Häusern untergebrachten und später in Höhlen oder Grabstätten gelegten mumifizierten Verstorbenen, als würden sie noch leben, wobei Trauer im Sinne von Anzeigen von Zugehörigkeit, Liebe und der emotionalen Pflicht der Nachkommen zum Tragen kommen.⁷⁰⁶

Emotionen werden also je nach Kultur und Zeit in spezifischen medialen und materiellen Ausdrucksformen kommuniziert, unterschiedlich nor-

702 Siehe für Ägypten Bonnet 2000.

703 Zu Emotionen in der Stoa Brennan 1998.

704 Beispielsweise Lev 19.28; Dtn 14.1. Zur Tatauierung in der Hebräischen Bibel im Kontext von Trauerregeln siehe Winter 2003.

705 Diese opulente Trauerkultur mit ihren komplexen Regeln wird erläutert bei Taylor, Lou 1983; Hoefer 2010.

706 Siehe Koudounaris 2015.

miert und gewichtet. Auf die Prozesskategorien des *circuit of culture* übertragen, bedeutet dies: Emotionen sind ein zentraler Bestandteil des menschlichen Zusammenlebens, sie strukturieren Wirklichkeitskonstruktionen, formen den Alltag und sind wichtig für soziokulturelle Sinngenerierungsprozesse. Das Konstruieren von Wirklichkeit, die Formung des Alltags und das Generieren von Sinn durch Emotionen verlaufen dabei über die mediale Ausformung in einer kulturspezifischen Art. Die Annäherung an Emotionen aus einer kulturwissenschaftlichen Sicht verläuft über deren mediale Vermittlung. In der vorliegenden Studie interessiert also, wie und weshalb Menschen mediale und materielle Prozesse mit Emotionen verbinden und welche Rolle dabei Emotionen bei der Generierung von soziokultureller Bedeutung anhand materieller Objekte spielen.

Ich habe nun von „Emotion“ und „Emotionen“ gesprochen. Doch welche Termini erweisen sich als nützlich? Den Begriff Emotion verstehe ich, in Anlehnung an die oben ausgeführten Gedanken, als heuristischen Überbegriff zur Erfassung verschiedener menschlicher Gemütsverfassungen, die sich im Zusammenspiel von Individuum und Kollektiv ausformulieren. Der Terminus Emotionalität bezeichnet daran anschliessend die grundlegende menschliche Fähigkeit zur Emotion.⁷⁰⁷ Emotion beinhaltet in diesem Verständnis also eine weite Palette an möglichen Gemütszuständen, als Konkretisierung unterscheide ich als Fokus für den folgenden Blick auf den Black Metal den „Affekt“ und die „Stimmung“.

„Affekt“ verstehe ich nicht wie die Affekttheorie als eine präpersonale Möglichkeit für „soziale Energie“ und somit als Überkategorie von Emotion,⁷⁰⁸ sondern als eine Spezifik des hier tragenden Konzepts „Emotion“. „Affekt“ im hier verwendeten Sinn ist ein zeitlich kurz begrenztes individuelles Fühlen, das durch einen äusseren oder psychischen Anreiz ausgelöst wird. Beispielsweise, wenn ein Black Metal-Akteur wütend wird, weil die Tonqualität an einem Konzert seinen Ansprüchen nicht genügt. Dies kann zu emotionalen Ausbrüchen wie einer Schimpftirade führen. Nach einigen Minuten ist diese affektive Haltung aber wieder vorbei. Die „Stimmung“ dagegen wird hier verwendet als eine länger andauernde emotionale Einbindung in einen spezifischen soziokulturellen Rahmen. Eine solche kann individuell, aber auch kollektiv von Bedeutung sein. Die Stimmung

707 Siehe Benthien/ Fleig/ Kasten 2000, 10. Die Autorinnen sprechen von Emotionalität und nutzen dieses Konzept als heuristischen Oberbegriff, „der verschiedene Felder und Ebenen (affektive Reaktionen, psychische Prozesse, Gefühlszustände) umfasst.“

708 Siehe dazu Kap. 4.3.4; Literatur dazu ist zu finden ab Fussnote 343.

an einem Konzert kann beispielsweise ekstatisch oder bedrückt sein, wobei sich dies darin zeigt, wie die Akteurinnen mit einander und der Musik agieren: Stehen sie schweigend für sich herum? Tanzen sie wild herum? Bei beiden hier unterschiedenen Arten kann die jeweilige Emotion also für die ethnographische Beobachterin aus den jeweiligen Handlungen und Gesprächen mit Beteiligten erschlossen werden. Dabei sind Kenntnisse über den soziokulturellen Kontext von Nöten, denn Emotionen werden kulturspezifisch unterschiedlich vermittelt. Soziokulturelle Regulierungen normieren die Art, wie beispielsweise Verliebtheit, Wut, Trauer oder Freude kommuniziert werden dürfen und welche Handlungen dabei angemessen sind. Ein Beispiel hierfür ist die sich langsam auflösende europäische Idee, ein Mann dürfe nicht weinen, die auf einer in der Aufklärung propagierten und im 19. Jahrhundert popularisierten Konnotation von Mann und Ratio sowie Frau und Emotion basiert.⁷⁰⁹

„Gefühl“ und „Emotion“ verwende ich synonym, „emotional“ als Adjektiv dazu, „fühlen“ als Verb.⁷¹⁰ Diese Begriffe bezeichnen im Folgenden metasprachlich-ethische Kategorien zur Rekonstruktion des menschlichen psychologischen Innenlebens anhand der genannten soziokulturell spezifischen Handlungen.⁷¹¹ Ich will hier, der Affekttheorie folgend,⁷¹² explizit nicht eine binäre Unterscheidung zum Beispiel zwischen Kognition und Emotion, Ratio und Emotio oder Denken und Körper öffnen, sondern die fluiden Prozesse zwischen unterschiedlichen Arten des menschlichen Denkens, Fühlens und Handelns betonen.⁷¹³ Denn sowohl auf einer emischen Ebene als auch in der wissenschaftlichen Rekonstruktion kann sich der Fokus je nach Perspektive und soziokulturellem Kontext unterscheiden, während bei binären Konstruktionen nach klaren Grenzen gesucht werden muss. So können logische Denkprozesse Emotionen auslösen, beispielsweise starke Freude bei der Entdeckung einer neuen Formel, oder umgekehrt können Emotionen logische Prozesse nach sich ziehen, man denke an

709 Siehe Hoefer 2010.

710 Siehe Benthien/ Fleig/ Kasten 2000, 10.

711 Ich folge hier John Corrigan, der den 3. Teil des von ihm herausgegebenen *Oxford Handbook of Religion and Emotion* in spezifische Emotionen („ecstasy, love, terror, hate, melancholy, and hope“) unterteilt und Emotion somit als metasprachlichen Überbegriff verwendet. Siehe Corrigan 2008, 11.

712 Siehe Kap. 4.3.4; zu der Durchbrechung von Binaritäten durch die Affekttheorie v.a. Fussnote 353.

713 Ich stütze mich hier auf von Scheve 2013, 13ff. Für eine Reflexion bisheriger, v.a. zentraler psychologischer und neurobiologischer Herangehensweisen zu Emotion siehe 17–73.

einen im affekt begangenen Mord, der einen logisch strukturierten Prozess nach sich zieht und beim Täter kognitive Reflexionen auslöst. Manchmal sind solche Prozesse auch so eng verknüpft, dass sie sich kaum voneinander trennen lassen. Körperlichkeit, die Sinne, das Denken, das Spüren, Erfahren, Handeln sind bei dieser konzeptuellen Annäherung an Emotion eng miteinander verschachtelt und zeit- sowie kontextbezogen.⁷¹⁴

Während die Singulare „Emotion“ und „Gefühl“ das metasprachliche Konzept bezeichnen, erfasse ich im Folgenden mit „Emotionen“ und „Gefühle“ die konkreten Momente, die die Akteure erzählen oder über ihre Handlungen verdeutlichen. Die meisten Definitionen von Emotionen (in unserem Plural-Verständnis) basieren gemäss dem Soziologen Christian von Scheve auf fünf grundlegenden „core components“, die er als „physiological arousal, motor expression, subjective feeling, cognitive appraisal, and action tendency“⁷¹⁵ bestimmt. Gemäss dieser Definition umfassen Emotionen eine breite Palette des menschlichen Seins, nämlich, um von Scheves Nennung noch etwas zu präzisieren, eine neurophysiologische und körperlich-materielle Ebene, Antriebshaftigkeit und Temperament, individuelle emotionale Selbstwahrnehmungen und Voraussetzungen, eine kognitive Erfassung sowie Einschätzung von sich selbst und des Kontextes sowie bestimmte genetische und erlernte Neigungen für spezifische Handlungen.

Ich stütze mich auf die genannten Definitionen, werde aber, um meinen Zugang noch einmal zu betonen, hier kulturwissenschaftlich an die Ebene der Emotion herangehen. Das heisst nicht, dass ich konstruktivistisch an Gefühle herantrete und behaupte, sie seien rein soziokulturell vermittelt.⁷¹⁶ Aber es bedeutet, dass Gefühle sowohl emisch-kollektiv als auch metasprachlich-wissenschaftlich nicht direkt erfasst werden, sondern anhand von Gesprächen, Handlungen und verschiedenen Medien wie Texten oder Bildern rekonstruiert werden. Der Blick, den ich hier verfolge, ist also immer ein indirekter Blick auf Emotionen, die in irgendeiner Art kommuniziert werden. Es geht mir um die soziokulturelle Vermittlung der Emotion,⁷¹⁷ was ich mit der Einbettung von „Emotion“ als sechste Prozesskategorie in den *circuit of culture* untermauere. Damit stelle ich Emotion in

714 Siehe dazu von Scheve 2013, 13ff.

715 Von Scheve 2013, 14.

716 Einen solchen konstruktivistischen Ansatz diskutiert beispielsweise die Psychologin Lisa Barrett. Siehe Barrett 2006.

717 Zu der Interrelation zwischen körperlichem Grund der Emotionen und soziokultureller Formung derselben siehe Röttger-Rössler/ Markowitsch 2008; von Scheve 2013. Einen forschungsgeschichtlichen Blick auf soziologische Konzepte

einen kollektiven Kontext, argumentiere, dass sie im Kommunikationsakt geformt und zeit- und kulturspezifisch ausgedeutet wird und dass sie, wie die anderen Prozessebenen auch, massgebend dazu beiträgt, soziokulturelle Bedeutung – und zwar im individuellen wie im kollektiven Sinn – zu schaffen. Beispielsweise spricht man zu Recht im politischen Wahlkampf von einem „Stimmungsbarometer“ und nicht nur von rationalen Entscheidungen der Wählenden. Emotion, so mein Argument, ist eng verbunden mit den anderen Prozessebenen im Kulturzirkel. Gefühle werden, wie bereits erwähnt, soziokulturell reguliert und normiert, Emotionen sind massgebend für Identitäten im Sinne von Zugehörigkeits- und Abgrenzungsprozessen. So ist zum Beispiel die Idee von „Heimat“ stark emotional aufgeladen. Emotionen werden produziert, im Black Metal beispielsweise durch bestimmte Konzertsettings, durch Alkohol, visuelle und auditive Anreize, der Lautstärke der Musik, etc. Sie werden aber auch rezipiert, indem über sie erzählt, Lyrics und Gedichte verfasst werden, usw. In diesen Lyrics werden Emotionen repräsentiert. Dies kann auch anhand von Kleidung geschehen, ein Beispiel hierfür wäre wiederum die auf überkonfessionellen christlichen Normen basierende Trauerkleidung, wie sie sich in Europa und den USA vor allem im 19. Jahrhundert ausprägte: Die Kleidungsstücke, die Farbe, die bestimmte Stoffart repräsentierten die Emotion Trauer – und zwar in der Verbindung der individuell Trauernden und der kollektiv geteilten Idee von Trauer.⁷¹⁸ Der Black Metal folgt dieser Tradition in einem umgedeuteten Sinn mit seiner schwarzen Kleidung.

Fragen, die auf dieser Ebene auftauchen, sind deshalb: Welche soziokulturellen Bedeutungsprozesse sind wo und wann mit Emotionen gekoppelt? Welche materiellen Gegenstände rufen wo und wann welche Art von Emotionen hervor? Wie werden Emotionen medial und materiell dargestellt? Wie werden Emotionen repräsentiert, soziokulturell reguliert, wie werden sie mit Identität verbunden? Welche Emotionen sind von den Produzierenden intendiert, wie werden sie von Rezipierenden ausgedeutet?

te, die dieses Argument stützen, bietet Kleres 2009. Verschiedene disziplinäre Ansätze an Emotionen und Sozialtheorien sind zu finden bei Schütze 2006.

⁷¹⁸ Siehe Kap. 3.1.3 und 3.2.4. Zu Trauerkleidung und ihren Regulierungen siehe Hoefer 2010; Taylor, Lou 1983.

11.1.2 Die Interrelation zwischen Musik und Emotion

Obwohl alle von mir befragten Akteure den Black Metal irgendwie mit Religion, wie ich sie hier verstehre, verbinden, ist Black Metal zunächst eine Musiksubkultur. Musik ist vom Aufbau her etwas Logisch-Mathematisches, aber dennoch wird sie von den Befragten mit Emotionen und durchaus auch mit etwas, das von ihnen nicht erklärbar ist, verbunden. Der wissenschaftliche Fokus auf Musik und Emotion boomt seit den 2000er Jahren.⁷¹⁹ Ein Standardwerk, das 2001 erschien und in der erweiterten Fassung von 2010 975 Seiten umfasst, ist das von den Psychologen Patrik N. Juslin und John A. Sloboda herausgegebene *Handbook of Music and Emotion*.⁷²⁰ Darin nähern sich Forschende aus unterschiedlichen Blickrichtungen – u.a. einer soziologischen, musikwissenschaftlichen, historischen, psychologischen –, der komplexen Verbindung zwischen Musik und Emotion. Das Wechselspiel zwischen Emotionen und Musik kann dabei auf unterschiedlichsten Ebenen erfolgen: Musik löst Gefühle aus, sie bildet Emotionen ab und stellt sie dar, sie verbindet das Fühlen der Musikerin mit den Gefühlen der Zuhörer – und umgekehrt.⁷²¹ Gefühle können gedanklich oder psychosomatisch mit Musik zusammengebracht werden.

Die sich in Musik ergänzende Verknüpfung zwischen dem Rationalen und dem Emotionalen scheint ein wichtiges Charakteristikum von Musik zu sein, was sie in eine Nähe zu Religion als Verbindung zwischen dem Kontrollierbaren und dem Unkontrollierbaren bringt. Zu diesem Schluss kommt auch Frank Burch Brown, emeritierter US-amerikanischer Professor für Religion und Kunst, in seinem Artikel zu Musik, Religion und Emotion:

Music has often been regarded as the most directly emotional of the arts and the art most intimately involved with religious and spiritual life. While frequently wedded to texts, music nevertheless seems to explore or express levels of awareness and kinds of feelings that elude words themselves. For that reason, and despite having important features that are susceptible to mathematical and rational analysis, music remains mysterious in many ways.⁷²²

⁷¹⁹ Siehe für eine kurze Abhandlung über die Forschungsgeschichte der Interrelation von Musik und Emotion Noeske 2016, 28–30.

⁷²⁰ Juslin/ Sloboda 2010.

⁷²¹ Siehe zu dieser facettenreichen Verbindung Noeske 2016, 28f.

⁷²² Burch Brown 2008, 200.

Dieses „Mysteriöse“, das eng mit der emotionalen Seite von Musik verbunden wird, kann Musik in eine Nähe von etwas bringen, das als nicht kontrollierbar und ausseralltäglich wahrgenommen wird. Etwas plakativer formuliert: Die emotionale Seite von Musik ist etwas Unkontrollierbares. Als Musikerin kann man beispielsweise versuchen, bei sich und den Zuhörerinnen Emotionen hervorzurufen, aber gänzlich kontrollierbar ist diese Seite der Musik nicht. Das Generieren von Emotionen hängt auf der kollektiven Ebene von zeitlichen und räumlichen Kontexten, Vorstellungen und Konventionen und auf der individuellen Ebene von persönlichen Erfahrungen und Erinnerungen ab.⁷²³ Welche Emotionen, ob Hass, Lust, Freude, Trauer, etc., dabei generiert werden, ist ebenfalls zeit- und kontextbezogen. Denn Musik interagiert, wie der Musikwissenschaftler Florian Heesch argumentiert, mit „der ganzen Bandbreite menschlicher Emotionen einschliesslich aggressiver Affekte wie Wut und Zorn.“⁷²⁴ Um diese Unkontrollierbarkeit der Verbindung von Emotion und Musik zu illustrieren, will ich ein Erlebnis anführen, das mir bei der teilnehmenden Beobachtung im Black Metal widerfahren ist. Als Forscherin hatte ich immer zu viel wissenschaftliche Distanz, um mich emotional von Konzerten oder Events packen zu lassen. Ich war die mit dem Notizblock bewaffnete Beobachterin. Aber bei einem Konzert, bei dem ich im Rahmen der Feldforschung, um die Rolle der Musikerin besser nachvollziehen zu können, Bassgitarre gespielt habe, wurde ich während des Spielens völlig unerwartet von starken Emotionen gepackt.

Das Konzert fand in einer kleinen Lokation statt. Es war dunkel im Raum. Da ich die Lieder, im Gegensatz zu einem vorhergehenden Konzert, bei dem ich mich stark auf das musikalische Spiel konzentrieren musste, besser konnte, fiel das Mitzählen bei den Riffs weg. Etwa mitten im Konzert wurde ich von der Musik weggetragen. Es war ein schwer zu beschreibendes, rational schwierig zu fassendes und deskriptiv kaum wiedergebendes Gefühl, eine Art Aufgehen in den Tönen, das auch wieder aufhörte, nachdem wir fertig gespielt hatten. Ich habe nach diesem Konzert besser nachvollziehen können, was die Befragten mit ihrer Betonung von Emotionalität und ihrer Interpretation einer Verbindung von Emotion und Transzendenzerfahrung meinten und wieso sie dieser Emotion eine so starke Bedeutung einräumen. Ich verstand aber auch, wieso sie ihre Emotionen nicht passend in Worte fassen konnten, denn solche emotionalen Erfahrungen sind nur metaphorisch (ich erinnere an meine Beschrei-

723 Siehe zu dieser Kontextualisierung Noeske 2016, 29.

724 Heesch 2015, 11.

bung oben: „weggetragen“; „Aufgehen in den Tönen“) zu erfassen. Dieses Erlebnis war der Auslöser, die Bedeutung der Emotionen der Interviewten und die von ihnen gemachte Verbindung zu Religion genauer zu untersuchen und in diese Studie zu integrieren.

Ich werde im Folgenden das Netzwerk zwischen Emotion, Religion und Black Metal anhand der emischen Sicht der Befragten aufzeigen. Dabei werde ich zunächst zwei Dimensionen der Bedeutung von Gefühl in dieser Musikszene unterscheiden. Danach werde ich individuellen Emotionen, die mit der Musik verbunden werden, nachspüren und einen Blick auf Emotionen als Leitthema des Black Metal verfolgen. Schliesslich vertiefe ich die Bedeutung von Kleidung für die Erfassung der Kategorie Emotion in dieser Subkultur und werde auf die Verbindung von Emotion im Black Metal mit Religion eingehen.

11.2 Black Metal und Emotion: Eine enge Verbindung

Emotionen kamen in nahezu allen geführten Interviews und in vielen der informellen Gespräche zur Sprache. Dabei finden sich zwei verschiedene Zugänge zu Emotion aus emischer Sicht, die sich vielfach überlappen: einerseits ein Austauschen über individuell gefühlte Emotionen, andererseits bestimmte Emotionen als Leitmotiv im Black Metal. Beide können miteinander verbunden werden, müssen es aber nicht. Und bei Beidem kann eine Verbindung zu Religion in der hier zu Grunde gelegten Definition im Sinne der Beschäftigung mit etwas Unkontrollierbarem eine zentrale Rolle spielen. Kleidungsstücke sind für die Befragten oft eine Repräsentation für die zweite Art von Emotion, gleichzeitig werden sie mit individuellen Erinnerungen und Gefühlen verbunden, tangieren also auch individuelle Gefühle.

Im Folgenden werde ich deshalb zunächst auf die emische Sicht auf individuelle Emotionen, dann auf Emotion als Leitmotiv des Black Metal, auf die Bekleidung als Repräsentation davon und zuletzt auf die Verbindung zwischen Black Metal, Emotion und Religion eingehen.

11.2.1 Black Metal und individuelle Emotionen

Black Metal wird von allen Befragten mit individuellen Emotionen verbunden. Dies wird an der Musik festgemacht, wie in der folgenden, sehr typischen Aussage eines jungen männlichen Musikers deutlich wird:

Mmh, also für mich war und ist immer noch das persönliche Gefühl, das dabei entsteht, wenn man spielt oder zuhört... dazu gehören alle Gefühle. Hass ist da ja ziemlich das Stärkste und Prägnanteste, das dabei durchkommt! Aber es kommt doch schonmal vor, dass eine BM Band mich total umhaut und sehr starke Gefühle auslöst.⁷²⁵

Er spricht hier von „persönlichem Gefühl“, betont, dass alle möglichen Emotionen mit Black Metal verbunden werden können und dass diese Gefühle sehr intensiv sein können. Für ihn ist Hass das stärkste Gefühl, das er mit Black Metal verbindet.

Ein anderer Aspekt der Emotionalität, die von einer weiblichen Musikerin angesprochen wird, ist, dass auch ein „sich schlecht fühlen“ angemessen sei, um sich in der Black Metal-Szene zu bewegen. Die Künstlerin wertet dies in einem Zitat, das bereits in Kap. 5.3.3 angeführt wurde, als positiv: „Für mich ist es einfach eine echte Szene, also man kann schlecht drauf sein und dann an ein Konzert gehen und man muss nicht vorspielen, dass man gut drauf sei. Das ist etwas, was ich gut finde an dieser Szene.“⁷²⁶

Dieses „schlecht drauf sein“ kann sich auch im Äußern starker Emotionen ausprägen. So erzählt beispielsweise ein männlicher Musiker – verständnisvoll – von einem anderen, der wegen einer technischen Panne ausrastete: „[Bandname, Anm. AKH] hatten anscheinend 3 mal Stromausfall auf der Bühne und beim 3. Mal ist er [einer der Musiker, Anm. AKH] ausgerastet und abgehauen. Wär ich auch.“⁷²⁷ Er reflektiert dieses „wär ich auch“ danach, indem er den Black Metal als Copingsstrategie für den Umgang mit solchen Gefühlen nennt: „Natürlich. Ich bin ein aufbrausender Mensch, und ich mag nicht in den Knast gehen, deshalb mache ich mich musikalisch darüber lustig.“⁷²⁸ Mit dem „darüber“ meint er die soziokulturellen Normen der Schweiz, er macht sich also gemäss Eigenaussage über soziokulturelle Normen musikalisch lustig, statt sich darüber aufzuregen. Die musikalische Beschäftigung ist für ihn eine Art Ventil für seine Gefühle.

Black Metal ist für Anhänger also eng mit Gefühlen verbunden. Doch auch bei Aussenstehenden kann dieses Musikgenre Emotionen auslösen. So erklärt mir die Freundin eines Musikers ihre ambivalenten Gefühle bezüglich der Musik ihres Freundes folgendermassen:

725 FB-Chat mit Luca, 23.2.2018, orthographisch bereinigt.

726 Interview mit Vicecountess V-itchfuck, 7.12.2010, A15, 1b–2.

727 FB-Chat mit Thymos, 5.10.2014, orthographisch bereinigt.

728 FB-Chat mit Thymos, 5.10.2014, orthographisch bereinigt.

Manchmal wird mir echt schlecht.

AKH: Was? Von Black Metal?

Ja. (Lachen) Nein, echt, manchmal habe ich keine Nerven und will duschen oder so, und dann kommt er [gemeint ist ihr BM hörender Freund, Anm. AKH]: ‚Musst mal hören, musst mal hören.‘ Hm. Super. Huärä Schissdräck,⁷²⁹ dreh es leiser. Lass mich in Ruhe. Aber gewisse Sachen finde ich auch wieder lässig und hör es auch so, also alleine. Und es ist cool.⁷³⁰

Die Freundin erklärt also, dass es Black Metal-Musik gäbe, bei der es ihr schlecht werde, und andere, die sie mag. Bisweilen fühlt sie sich gestört von der Forderung ihres Freundes, die Musik mit ihm zusammen zu hören (sie hat „keine Nerven“ dafür). Black Metal ist für sie gefühlsmässig also etwas Ambivalentes. Einerseits gehört es über ihren Freund zu ihrer Partnerschaft, andererseits ist es etwas, das sie manchmal stört.

Diese ausgewählten Beispiele zeigen, dass Black Metal sowohl aus einer emischen Sicht als auch von Leuten, die nicht in der Szene verkehren, mit individuellen Emotionen verbunden wird. Bei den Akteuren scheint dieser persönliche emotionale Bezug zum Black Metal sogar eine Grundlage ihrer Relation mit dieser Musik und der sie umgebenden Szene zu sein. Black Metal soll bei ihnen idealerweise Gefühle auslösen. Tut er das nicht, ist er, so die emische Sicht, nur Musik wie andere auch. Welche Emotionen angesprochen werden, ist zweitrangig, wie der oben zitierte Musiker deutlich macht, dennoch scheinen, zumindest aus einer Aussensicht, ekstatische Momente, die sich durch eine gewisse Unkontrolliertheit ausdrücken, besonders gesucht zu werden – obwohl die Schweizer eher als verhalten gelten.⁷³¹ Dabei hilft den Akteuren oft auch das Konsumieren von Alkohol, manchmal von illegalen Drogen.

11.2.2 Emotionen als Leitmotive des Black Metal

Neben der soeben genannten individuell-emotionalen Ebene finden sich Emotionen als zentrales Leitmotive im Black Metal und der Black Metal-Weltanschauung. Liedtexte thematisieren Emotionen als Leitthema, Gefühle werden im Design von Alben repräsentiert, in Videoclips werden sie

729 Bei „Huärä Schissdräck“ handelt es sich um ein Schweizerdeutsches Schimpfwort.

730 Interview mit Scheewittchen, 20.10.2010, A24; F25; A25, 1–7.

731 FB-Chat vom 8.4.2018.

veranschaulicht, an Konzerten performativ vermittelt und, wie wir unten noch sehen werden, auf Kleidungsstücken inszeniert. Ein Beispiel für diese Zentralität der Bedeutung von – vor allem unkontrolierbaren – Emotionen bietet der Text des Liedes „Die and Join the Void“ der Schweizer Band Blakk Old Blood: „Died in agony/ died in pain/ died in hatred/ rejected by heaven/ hell had his plan/ thus I'm damned/ to walk among the living/ I hate them!/ My only pleasure left is to/ torment your mind/ torture your flesh/ and watch you die in sorrow/ share all of my agony/ all my pain shall be yours/ feel my hatred upon thee/ die and join the void [...].“⁷³²

An diesem Beispiel zeigt sich, dass die emotionale Ebene, in diesem Fall ausgedrückt als starken Hass und Schmerz, zu einem Leitmotiv im Black Metal werden kann. Vor allem sogenannte negative Emotionen werden immer wieder mit dieser Musikrichtung in Verbindung gebracht und als Grundemotion des Black Metal gesetzt. So erläutert ein Musiker: „Negative Emotionen sind für mich ein wichtiger Bestandteil des Black Metal.“⁷³³ Besonders deutlich macht diese Verbindung auch ein weiblicher Fan, indem sie Black Metal als „emotionalste“ Musik betitelt und diese Emotionalität als „Hass“ und „Aggressivität“ umreisst und mit Unkontrollierbarkeit konnotiert: „Ich finde, es ist die emotionalste Musik, die es gibt. Der ganze Hass gegen die Menschheit ist so extrem spürbar. Ich mag die Aggressivität, die dahinter steckt. Das Ungestüme und Unberechenbare.“⁷³⁴

Ein Musiker verdeutlicht denselben Punkt, indem er ihn als Grundkategorie seiner Musik festlegt: „Wir verarbeiten nur negative Emotionen, [...] die Schattenseiten des menschlichen Daseins. [...] Es ist ein Weg der Selbstzerstörung, seelischer Missbrauch an uns selbst.“⁷³⁵ Er definiert hier also negative Emotionen als „Schattenseiten des menschlichen Daseins“ und konnotiert sie mit einem autoaggressiven Konzept auf der, wie er es nennt, „seelischen“ Ebene. Dabei ist diese Autoaggression nur bedingt etwas, das er physisch verfolgt, sondern etwas, das er „Weg“ nennt, also eine Art Lebenseinstellung. Derselbe Musiker erläuterte mir seine Faszination am Black Metal einige Monate vorher mit: „[Mir gefällt] das ganze Drum und Dran von Aggression und Dunkelheit“⁷³⁶. Er verknüpft hier einen Gemütszustand (Aggression) mit einem symbolisch aufgeladenen Spektrum

732 Ausschnitt aus dem Text des Liedes „Die and Join the Void“ der Band Blakk Old Blook. Veröffentlicht als viertes Lied auf dem Album „Wrath“ (EP 2014).

733 Interview mit Lotan, 20.9.2007.

734 E-Mail mit Arwen, 22.7.2010.

735 FB-Chat mit Thymos, 23.6.2014, orthographisch bereinigt.

736 FB-Chat, 23.4.2014, orthographisch bereinigt.

von Licht. Dabei verschmelzen diese beiden, die Dunkelheit wird zur Metapher für eine Emotion oder einen Zustand, die oder der sich mit Aggression verbindet.

In eine ähnliche Richtung wie beim ersten Zitat des eben genannten Musikers geht der Black Metal-Fan Karl: „Nehmen wir das oft missbrauchte und missverstandene, Black Metal ist Krieg.“⁷³⁷ Was die meisten im Black Metal führen, ist der Krieg mit sich selbst. Jeden Tag auf ein Neues.“⁷³⁸ Karl verschiebt den oben genannten autoaggressiven „Weg“ auf die Ebene eines alltäglichen Kampfes mit sich selbst und deutet ihn negativ, indem er sich selbst mit der Betonung der „meisten“ und des „missverstandenen“ Zitats davon abgrenzt.

Die Befragten deuten Black Metal als Musik, die irgendwie mit Aggressivität gekoppelt ist. Dabei verstehe ich Aggressivität als Potential für Aggression, welche ich als gewalttätige Gemütsregung umreisse, die sich physisch, aber auch verbal äußern kann. Das, was die Befragten in den soeben angeführten Zitaten mit Black Metal verbinden, ist nicht Aggression, sondern Aggressivität und zwar als Leitmotiv dieser Szene und ihrer medialen Ausformungen. Dabei benutzen sie unterschiedliche Begriffe, um diese Aggressivität zu erfassen, unter Anderem „Hass“, „Krieg“, „Aggression“, „Dunkelheit“, „Schattenseiten“. Dass diese Aggressivität als Leitmotiv des Black Metal nicht einfach mit individuellen Emotionen und Erfahrungen gekoppelt werden kann, reflektieren die Befragten sehr explizit. Besonders plakativ erläutert dies der Musiker, der sich biographisch nicht erklären kann, wieso ihn die Beschäftigung mit sogenannt negativen Emotionen und „Dingen“ (wie er es nennt) fasziniert.⁷³⁹

Die angeführten Beispiele lassen erkennen, dass sogenannt negative Emotionen als zentrale thematische Bestandteile des Black Metal betrachtet werden, wobei sie mit individuellen Gefühlen verbunden werden können, aber nicht müssen. Gewisse Befragte gehen jedoch noch weiter und konstatieren, dass Black Metal für sie nicht nur für sogenannt Negatives, sondern für Emotion in ihrer Gesamtheit – in diesem Fall im Singular als

737 Ein Album mit dem Titel „Black Metal ist Krieg“ wurde von dem deutschen Solo-Projekt Nargaroth 2001 beim Label No Colours Records herausgegeben. Dieser Titel wurde zu einem geflügelten Wort in der Black Metal-Szene, auch wenn der Musiker dieses Projekts selbst aufgrund seiner öffentlichen Auftritte, beispielsweise in einer Talkshow im deutschen TV, von Befragten oftmals kritisiert wurde und wird.

738 FB-Chat mit Karl, 2.1.2014.

739 Siehe Kap. 9.2.1.

Konzept benutzt – steht. So ergibt sich bei einem informellen Gespräch folgender kurzer Austausch mit einem Akteur:

AKH: Was ist BM für dich?

Black Metal ist Emotion.

AKH: Was für Emotion?

Alles.⁷⁴⁰

Für diesen Befragten formt sich Black Metal also in erster Linie als „Emotion“ aus. Er erklärte mir im weiteren Gespräch, dass er da sowohl individuelle Gefühle einschliesse, als auch Liedtexte – also beide Ebenen, die ich in der vorliegenden Studie unterscheide, nämlich die individuelle emotionale Dimension und Emotionen als Leitmotiv. Black Metal wird in dieser Aussage als Genre eng mit einer emotionalen Ebene verbunden. In dieselbe Richtung ging ein Akteur bereits bei einem Interview von 2007, indem er die Grundlagen von Black Metal folgendermassen ausformuliert:

AKH: Was genau ist für dich das „Negative“, das der BM ausdrückt?

Wie schon [...] erwähnt, können das Gefühle sein wie Hass, Zorn, etc., aber auch Verherrlichung von Tod, Gewalt, Mörtern und Krieg.⁷⁴¹

Vor allem sogenannt negative Emotionen können also als Leitmotiv des Black Metal herauskristallisiert werden. Diese sogenannte negativen Emotionen werden, wie oben am Beispiel der Lyrics von Blakk Old Blood, unterschiedlich medial inszeniert und zum Teil übertrieben repräsentiert.

Es kam nun, vor allem in den 1980er und 1990er Jahren vor, dass Aussenstehende diese Inszenierungen von sogenannt negativen Emotionen als Leitmotive im Heavy Metal (nicht nur im Black Metal) mit der individuellen emotionalen Dimension koppelten und davon ausgingen, dass die Darstellung von Ekstase oder Aggression auf die emotionale Welt der Produzierenden schliessen lasse oder einen Einfluss auf Rezipierende habe.⁷⁴² Die Angst, die damals zum Teil mit Heavy Metal verbunden wurde, war, dass sich Jugendliche beim Anhören dieser Musik emotional nicht mehr im Griff hätten und zu exzessiver Sexualität, zu Autoaggression oder zu

740 Informelles Gespräch mit Luca vom 27.1.2018.

741 Schriftliches Interview mit Ghul vom 7.10.2007, F4 und A4.

742 Beispielsweise ein BR-Rundfunkbericht von 1990 mit dem Titel „Ihr Kinderlein kommt“, in dem vor Heavy Metal gewarnt wurde und der heute eher satirisch wirkt. Zugänglich ist er heute über Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=N9zn8yvY8zc> (20.4.2018).

sonstiger Gewalt angeregt würden.⁷⁴³ Heute ist diese Meinung, auch bei Eltern, gemäss meiner Beobachtung kaum mehr verbreitet.

Dennoch ziehen durchaus auch die Akteurinnen selbst eine Relation zwischen Emotionen als Leitthemen und ihren eigenen Gefühlen. Ein Schweizer Black Metal-Musiker antwortet auf meine Frage, ob Black Metal glücklich mache, Folgendes: „Naja, vielleicht ein bisschen, wenn man sagt, man hat Freude an ner gelungenen Aufnahme. Aber da das Konzept [des Black Metal, Anm. AKH] nicht darauf ausgelegt ist, einen glücklich zu machen, eher weniger.“⁷⁴⁴ Der Befragte vertritt hier die Meinung, dass Black Metal zwar temporär durchaus glücklich machen könne, beispielsweise, wenn ein Ereignis, wie eine Aufnahme, positive Emotionen wecke, dass Black Metal auf einer konzeptuellen Ebene aber nicht das Glück ins Zentrum stelle und insofern auch weniger geeignet sei, um Menschen glücklich zu machen. Er zieht hier eine Verbindung zwischen sogenannt negativen Emotionen und persönlichen Gefühlen.

Die Beschäftigung mit sogenannt negativen Emotionen auf einer lyrischen, visuellen und performativen Ebene muss gemäss den Befragten auch keineswegs bedeuten, dass die Musiker keine sogenannten positiven Gefühle zulassen. So erläutert mir ein Deutscher Black Metal-Musiker:

Gesundheit und glücklich sein, sind mir wichtig im Leben. [...] Richtig glücklich, zu 100%, bin ich dann nur, wenn ich frei von Sorgen bin. Naja, du weisst schon, wie ich das meine, denke ich. Wenn halt alles in einem zum Zeitpunkt passt. Norwegen, Finnland, Irland und sogar mal China würde ich gerne bereisen. Die Landschaft und die Tempel dort sind atemberaubend. [...] Und sonst bin ich ein fröhlicher und offener Mensch.⁷⁴⁵

Der Befragte gibt an, dass Gesundheit und glücklich zu sein, zentrale Elemente in seinem Leben bilden. Er bezeichnet sich als fröhlichen, offenen, reiselustigen Menschen.

Diese beiden Beispiele zeigen, dass die Relation persönlicher Gefühle zu sogenannt negativen Emotionen als Leitmotive des Black Metal stark individuell ausgedeutet wird. Für die einen bilden diese sogenannt negativen emotionalen Motive Leitplanken ihres Lebens, für andere sind es eher

743 Siehe Grandt/ Grandt 1995. Eindringlich warnt auch der römisch-katholische Joseph Schumacher in einem online zugänglichen Skript eines Vortrags von 2000 vor den Gefahren von Hardrock. Siehe Schumacher 2000, 11.

744 FB-Chat Thymos, 23.6.2014, orthographisch bereinigt.

745 FB-Chat mit Leo, 28.12.2017, orthographisch bereinigt.

künstlerische Ausdrucksmittel, die mit den für sie individuell prägenden Gefühlen nur am Rande etwas zu tun haben. Dies illustriert prägnant, dass es zu einfach ist, von Emotionen als lyrische und visuelle Konzepte des Black Metal auf die persönliche emotionale Einstellung der Akteure zu schliessen. Während die lyrisch-visuelle Ebene hinsichtlich Emotionsdarstellung reglementiert ist, ist die individuelle Dimension des Umgangs mit Gefühlen offen und unterliegt der Deutungshoheit des Einzelnen.

11.2.3 Black Metal-Kleidung zwischen Erinnerungen und Emotionen

Black Metal-Kleidung kann nun auf beiden hier unterschiedenen Ebenen als Vermittlerin und Repräsentantin für Emotionen stehen: Auf der emischen Ebene repräsentieren T-Shirts, schwere Stiefel, Patronengürtel, etc. die mit dem Black Metal als Genre verbundenen sogenannt negativen Emotionen. Der Musiker Lotan betont, dass die körperliche Inszenierung – er nennt als Beispiel Corpsepaint – Emotionen als Leitmotive zwar nicht verstärke, aber repräsentiere und nach aussen kommuniziere: „Negative Emotionen sind für mich ein sehr wichtiger Bestandteil des Black Metal, und diese werden durch das Corpsepaint nicht verstärkt, aber für alle sichtbar gemacht.“⁷⁴⁶

Auf der individuellen Ebene kann ein Kleidungsstück mit persönlichen Gefühlen sowie Emotionen auslösenden Erinnerungen verbunden werden. Wie zentral textile Kleidungsstücke für die Akteure auf dieser persönlichen Ebene sind, zeigt folgender Interviewausschnitt mit einem männlichen Musiker:

AKH: Wie wichtig ist dir Black Metal-Kleidung?

Ich habe schon Sachen, die mir EXTREM [= betont] wichtig sind. Meine ganze C. [Bandname anonymisiert, AKH]-Kollektion, die ich habe.

AKH: Du sammelst C. Sachen?

Ja. Ich habe die Originale. Alles. Es ist mir mega wichtig, ich pflege es auch. Die ziehe ich auch nicht immer an.⁷⁴⁷

Der Akteur betont, wie wichtig ihm die Kleidungsstücke einer bestimmten Band sind. Er verbindet sie dabei in seiner Aussage zwar nicht explizit mit dem Wort „Gefühl“, aber in der Art, wie er die Wichtigkeit erläutert, wird deutlich, dass es sich hier vor allem um eine emotionale Bindung zu den

746 Schriftliches Interview mit Lotan, 20.7.2007, A10, 2.

747 Interview mit Herr Geiss, 20.10.2010, F45, A45, F46, A 46.

Kleidungsstücken handelt. Es geht dem Befragten nicht zum Beispiel um einen allfälligen materiellen Wert der T-Shirts oder um die Gewinnung von sozialem Prestige in der Szene, sondern um eine ideelle, emotionale Achtung dieser Kleidungsstücke, die deshalb auch nicht immer gezeigt, sondern nur zu besonderen Gelegenheiten getragen werden.

Die meisten Befragten erläutern eine persönliche Beziehung zu ihren Kleidungsstücken. Dabei wird besonders das Band-Merchandise eng mit den jeweiligen Bands und Erinnerungen an sie verknüpft. Die Kleidungsstücke stellen die emotionale Bindung zu den Bands dar. Besonders plakativ erläutert dies der Musiker Lotan: „Die Aufnäher repräsentieren den Grossteil meiner musikalischen Bevorzugung, und die liegt nun mal im Black Metal. Somit sind auf der Jacke die Bands vertreten, die mir – aus welchem Grund auch immer – speziell am Herzen liegen.“⁷⁴⁸

Die körperliche Inszenierung kann aber auch mit negativen Gefühlen verbunden werden, vor allem geschieht dies dann, wenn die gewünschte vestimentäre Repräsentation durchbrochen wird. So erzählt die Freundin eines männlichen Musikers mir die Episode, dass sie ihrem Freund auf dessen Geheiss hin die Spitzen seiner langen Haare geschnitten hat, was bei ihm jedoch danach eine so starke emotionale Reaktion auslöste, dass beinahe die Beziehung in die Brüche gegangen sei:

Und ich musste ihm einmal die Haare schneiden. Wir haben uns fast getrennt. Also er hat sich fast getrennt.

AKH: Wieviel hast du sie geschnitten?

Ja, er hat gesagt, soviel [zeigt wenige Zentimeter], und ich habe genau so viel abgeschnitten, aber in seinen Augen war es mehr. Ich habe Blut und Wasser geschwitzt. Einmal hat ihm seine Mutter die Haare geschnitten und ein Stücklein mehr abgeschnitten. Er hat einen Ausraster bekommen und hat dann zwei Wochen lang immer erzählt, wie kurz seine Haare seien. Und Kevin [Name anonymisiert, AKH], der Arsch, hat es genau gewusst, und weiss nichts Besseres als: „Robert [Name anonymisiert, AKH], hast du jetzt noch kürzere Haare?“ Und dann ging es wieder los. Jeden Abend vor dem Schlafen durfte ich es hören und jeden Morgen nach dem Aufstehen. Wirklich!⁷⁴⁹

Diese Beispiele zeigen, dass die körperliche Inszenierung als Black Metal-ler, zu der der letzt genannten Akteur auch die langen Haare gehören, mit starken Gefühlen verbunden ist. Eine unfreiwillige (oder konstruierte)

748 Schriftliches Interview mit Lotan, 20.7.2007, A6, 2–3.

749 Interview mit Schneewittchen, 20.10.2010, A31, F32, 1A32, 1–7.

Änderung dieser Inszenierung kann für die Befragten emotional herausfordernd sein. Die emotionale Bindung zu der körperlichen Black Metal-Repräsentation, zu der Kleidungsstücke, aber eben auch die Haartracht und das Make-Up gehören, ist vielen Akteuren also wichtig.

Sucht man nach der Verbindung zwischen den persönlichen Gefühlen, die die körperliche Inszenierung bei den Akteurinnen auslöst und den sogenannten negativen Emotionen als Leitmotiv des Black Metal, wird deutlich, dass viele Befragte diese Konnotation selbst reflektieren. Ein Teil der Akteure verbinden ihre persönliche vestimentäre Inszenierung mit den Emotionen, mit denen der Black Metal auf einer emisch-konzeptuellen Ebene verbunden wird. Dies wird in der folgenden Aussage von Lotan deutlich, die ich bereits in Kap. 5.3.3 zitiert habe, aber hier noch einmal in voller Länge ausführen will:

Aber zu einer hasserfüllten, misanthropischen, nihilistischen, lebensverneinenden und in gewisser Weise gottlosen Musikrichtung wie dem Black Metal passen Kampfstiefel, Patronengurte und schwarze Kleidung nun mal besser als rosa Hemden, Hosen in den Socken, Kappe verkehrt auf und eine Tonne Gel im Haar. Und wer mit seiner Kleidung auf seine Black Metal-Identität verweisen will, wird auf die optischen Mittel zurückgreifen, welche die Dunkelheit und die vertonte Abneigung des Black Metal am besten repräsentieren.

AKH: Trägst du sie?

Ja – weil ich eine gewisse Haltung auch körperlich manifestiert ausdrücken will. Und weil ich auf eine gewisse Art und Weise zeigen will, wohin ich gehöre. Wenigstens die grobe Richtung dürfte klar sein, wie gesagt, die Interpretation des Black Metal liegt an jedem Einzelnen, auch wenn es gewisse Basiselemente gibt, an denen niemand rütteln sollte. Egal. Der Black Metal ist ein Teil von mir, und dieser Teil ist mir zu wichtig, als dass er optisch unbeleuchtet belassen werden könnte.⁷⁵⁰

In den frühen Interviews von 2007 habe ich die Akteure explizit gefragt, ob sie sich anders fühlen, wenn sie sich nicht Black Metal-mässig kleiden. Ein männlicher Musiker antwortet darauf, dass er mit einem Kleidungswechsel nicht seine Einstellung und Werte ändere, aber dass die Leute anders auf ihn reagieren würden. Ob dann diese Aussenwahrnehmung seine Gefühle transformiere, kann er nicht mit Sicherheit sagen. Aber er

750 Interview mit Lotan, 20.7.2007, A11, 4–5; F13, A13.

schliesst das Zitat mit der Aussage, dass er sich in Black Metal-Kleidung viel „wohler“ fühle als ohne:

AKH: Fühlst du dich anders, wenn du un-blackmetallische Kleidung trägst?
Fühlen ist falsch formuliert. Man wird anders aufgenommen. Aber ich ändere nicht meine Einstellung, Werte mit den Kleidern. Man merkt es vor allem im Zug, wenn die Leute sich plötzlich neben dich setzen und solche Sachen. Es wird grundsätzlich einfach total anders reagiert. [...] Ob ich mich anders fühle, weil ich anders aufgenommen werde... hmm, kann schon sein. Aber ich würde es niemals ändern wollen, sprich, ich fühle mich in BM-Kleidung viel wohler.⁷⁵¹

In diesem Zitat wird deutlich, wie eng diese beiden emotionalen Dimensionen, die Black Metal-Kleidung vermittelt, miteinander verknüpft sind: Die vestimentäre Inszenierung repräsentiert eine Black Metal-Weltanschauung und damit verbundene emisch-konzeptuelle Emotionen wie Hass, Misanthropie, Aggression. Dies erkennen gemäss der aus emischer Sicht konstruierten Aussenwahrnehmung auch Aussenstehende, die dann in einer bestimmten Weise darauf reagieren würden, was wiederum bei den Akteuren gewisse Gefühle auslösen kann, wie der Befragte vermutet. Sicher ist er sich, dass er sich in der typischen Black Metal-Kleidung sehr viel wohler fühlt, weil sie seine „Einstellung“ und „Werte“ besser repräsentiert.

11.2.4 Das Unkontrollierbare starker Emotionen

Definiert man Religion mit Stolz als angesiedelt zwischen den Bereichen des Unkontrollierbaren und des Kontrollierbaren, wobei Religion das Unkontrollierbare in die Kontrolle überführt und doch wieder unkontrollierbar belässt und damit umfassenden Sinn generiert, dann kann der Umgang mit starken Emotionen eng mit dieser Funktion gekoppelt werden. Starke Emotionen, aus denen eine umfassende Orientierung gewonnen wird, wie Liebe, sexuelle Lust, Hass, Wut, Ekstase, etc. sind angesiedelt zwischen dem Unkontrollierbaren und dem Kontrollierbaren. Sie werden durch soziokulturelle Normen und Regulierungen in die Kontrolle überführt, aber sind dennoch nie gänzlich kontrollierbar. Starke Emotionen können die soziokulturellen Regeln leicht aushebeln, man denke an die Romanfigur des liebeskranken jungen Werthers oder an Beziehungstragö-

751 Interview mit N., 10.6.2006, F10; A10, orthographisch bereinigt.

dien, die mit Mord enden. Es verwundert deshalb nicht, dass einerseits Emotionen in verschiedenen religiösen Traditionen eine zentrale Rolle spielen und andererseits Black Metal-Akteurinnen starke Gefühle mit Transzendenzerfahrungen koppeln.

Ein Grossteil der von mir befragten Musiker empfindet auf der Bühne während ihrer Auftritte eine ausserkontrollierbare oder ausseralltägliche Erfahrung, die wir mit unserer Definition als religiös bezeichnen können. So erklärt mir der Sänger einer Black Metal-Band: „Wenn ich selber spiele und auf der Bühne eine gute Show mache, bin ich immer woanders. In einer anderen Welt. Ich fühle Glück und Geborgenheit. Manchmal Trauer bei einigen Textstellen.“⁷⁵² Der Musiker erläutert also, dass er sich während eines Auftritts in einer anderen Welt, die ihm Glück und Geborgenheit, manchmal auch Trauer vermitte, befindet. Dabei zieht er eine Relation zwischen dem Gelingen des Auftritts und diesem ausseralltäglichen Erlebnis: Eine gute „Show“ ist eine, bei der er sich in einer anderen Welt befindet. Das, was er hier anspricht, ähnelt meinem eigenen Erlebnis, das ich zu Beginn des Kapitels geschildert habe.

Von vergleichbaren Erfahrungen berichten nahezu alle befragten Musiker mehr oder weniger explizit. Ein Beispiel für eine Aussage ist die folgende eines männlichen Musikers, die ich in voller Länge bereits in Kap. 5.3.4. angeführt habe und hier noch einmal gekürzt erwähnen will:

„Spiritualität“ ist derzeit extrem angesagt. Das kommt darauf an, was man darunter versteht. Ich verstehe darunter die geistige, zeitlose, formlose und freiheitliche Nichtigkeit, Stille, die ich in seltenen Momenten erfahren kann. Die Loslösung und Auflösung aller Dinge, die mich mit innerem Frieden erfüllt. Solche Momente erlebe ich nicht zuletzt in Zusammenhang mit N. [Name seiner Band, anonymisiert AKH], meistens wenn ein Konzert richtig funktioniert.⁷⁵³

Der Befragte benutzt hier nicht eine „andere Welt“-Metapher, sondern bezeichnet das, was er als „spirituell“ betitelt, als Nichtigkeit und Los-/Auflösung von allem, was ihn mit „innerem Frieden“ erfüllt. Für seinen Bezug zu dieser Stille nennt er das „Erfahren“ und das „Erleben“, er koppelt dabei v.a. mit dem ersten Begriff eine kognitive und eine emotionale Ebene, wobei er diese Erfahrung mit einem gelungenen Konzert verbindet. Es ist also ein konkretes musikalisch-pragmatisches Setting, das auf eine be-

752 FB-Chat mit Leo, 27.12.2017.

753 Schriftliches Interview mit Shiu, 19.1.2014, A7.

stimmte Art abläuft (nämlich „richtig“), das hier eine Transzendenzerfahrung auslöst.

Ein weiterer Musiker koppelt diese Erfahrung mit etwas Körperlichem und mit Kleidung:

Ja, wenn wir spielen und unsere Kluft tragen, sind wir nicht mehr in dieser Welt. Irgendwo anders. Keine Ahnung wo... Ich krieg da nicht viel mit...pro Lied vielleicht so 1-2 Eindrücke, der Rest ist ein Zug, der vorbeidonnert. [...] Am liebsten trage ich ganz viele Nieten, die drücken und es richtig unangenehm wird, sodass ich richtig schreien muss. [...] Naja, ich will keine Qualen von anderen erleiden... nur meine Bedrücktheit ausleben.⁷⁵⁴

Dieser Akteur benutzt die Metapher einer anderen Welt für sein Gefühl, das ihn während des Spielens packt. Dabei verbindet er dieses Erlebnis mit einer Art vestimentären Selbstkasteiung. Dieses Eintauchen in eine andere Welt und der körperliche Schmerz, den er sucht, dienen dazu, seine „Bedrücktheit“ auszuleben. Black Metal fungiert bei ihm als eine Art Ventil, um Emotionen auszuleben, die gemäss gängigen mitteleuropäischen soziokulturellen Regulierungen an vielen Orten nicht angebracht sind. Dies zeigt sich auch an Konzerten, bei denen ekstatische Momente beobachtet werden können. Ein zum Teil exzessiver Konsum von Alkohol, aber auch die ausseralltägliche Stimmung an solchen Events lassen sonst kontrollierte Emotionen hervorbrechen und gängige soziokulturelle Regeln ablegen. Dies zeigt sich beispielsweise im sogenannten Headbanging, einer typischen Tanzart, bei der die Fans Kopf und Haare im Takt der Musik schütteln und schwingen. Man findet diese Praxis aber auch auf der Bühne bei Musikern. Ein anderes Beispiel konnte ich an einem Konzert im Februar 2018 beobachten: Die auftretende Band versetzte sich derart in einen ausseralltäglichen Zustand, dass der Sänger am Ende des Konzertes nackt, mit Bier übergossen und sich übergebend auf dem Boden lag (Abb. 53). Bei einem anderen Konzert derselben Band zwei Jahre früher gab es eine künstlerisch-pornographische Show, bei der eine als personifizierter Tod inszenierte Künstlerin explizite Tätigkeiten in diesem Bereich vorführte, wobei am Ende, ebenfalls als Resultat dieser ekstatisch-emotionalen Erlebnisse, alles darnieder lag (Abb. 54).

754 FB-Chat mit Thymos, 6.6.2014.



Abb. 53: Das Resultat eines ekstatischen Konzertes, Februar 2018. Emische Photographie. © Eisa.ch.



Abb. 54: Konzert im Juli 2016. Emische Photographie. © Eisa.ch.

Diese Konzerte zeigen, dass ein Black Metal-Setting als Ventil für das Ausleben sonst regulierter Emotionen dienen kann. Solche Konzerte können dem Ausleben unkontrollierbarer Emotionen dienen, das so in einem klar begrenzten, kontrollierten Rahmen stattfindet.

Nähert man sich solchen Aussagen und Events auf dem Hintergrund von Fritz Stoltz' Religionsdefinition, so kann man sie als „religiös“ charakterisieren: Die Akteurinnen berichten von Transzendenzerfahrungen im Zusammenhang mit unkontrollierbaren Bereichen des Lebens (meist Tod, Gewalt und starke emotionale Erfahrungen). Dabei bietet die Beschäftigung mit Black Metal, sei dies als Musikerin oder als Fan, eine durchaus umfassende Orientierung im Umgang mit diesen unkontrollierbaren Bereichen. Die Funktion von Black Metal, gerade auf dieser emotionalen Ebene, kann die Schaffung von umfassendem Sinn sein. Black Metal kann insofern als Copingstrategie, als Umgang, mit unkontrollierbaren Bereichen, zu denen ich auch starke Emotionen zähle, dienen und nimmt somit, gemäß der Definition von Stoltz, eine religiöse Funktion ein. Prägnant betont Nirwen, ein weiblicher Black Metal-Fan, die orientierungsstiftende und kontingenzbewältigende Wirkung dieser Musik und verbindet sie mit Emotionen: „Black Metal. Für mich steht die Musik im Vordergrund. Ich mag den Hass und das Zerstörerische, das von der Musik ausgeht. Sie entzieht mir die Sorgen und lässt mich vergessen. Ich brauche sie um mit dem Leben klar zu kommen.“⁷⁵⁵ Nirwen definiert Black Metal, ähnlich wie Herr Geiss in Kap. 5.3.3, als Copingstrategie um mit der Komplexität des Lebens umzugehen und versieht die Musik dabei mit den emotionalen Attributen „Hass“ und das „Zerstörerische“. Dies ist eine gängige Kategorisierung, die sich nicht nur in Interviews findet, sondern auch auf Homepages, auf Tonträgern und auf Kleidungsstücken (siehe Abb. 17). Dennoch wird dies bisweilen relativiert. Der Musiker AP erklärt, dass Aggressivität nur ein Teilespekt dessen sei, was für ihn Black Metal ausmache: „Für mich ist Aggression nur ein Teilespekt des Negativen... Auch ein Zustand, der im BM etwas überbewertet wird, finde ich.“⁷⁵⁶

Ein befragter männlicher Musiker geht noch weiter. Er verbindet den Hass als konzeptuelle Grundemotion des Black Metal mit etwas „Metaphysischem“:

Die Misanthropie, also das gegen das Menschliche, kommt auch von dem, weil Black Metal eben einen metaphysischen Charakter hat, dem

755 E-Mail, 4.8.2010.

756 FB-Gespräch, 5.4.2014.

eben der Mensch nicht genügt, eigentlich. Folglich ist Black Metal gegen den Menschen. Es ist aber meiner Meinung nach falsch verstanden, wenn einer, der Black Metal-Musik macht oder sich mit dem mehr identifiziert, hat das nicht unbedingt damit zu tun, dass er jetzt irgendwie alle Menschen hasst in dem Sinn, das muss gar nicht unbedingt [sein]. Oder sich selbst [hasst], sondern es geht ums Prinzip. Dass dieses höhere Prinzip Black Metal, das metaphysische Prinzip, dass das einfach viel höher steht als der Mensch. Und der Mensch in seinen Schranken genügt diesem Prinzip nicht, und aus dem heraus entsteht die Misanthropie.⁷⁵⁷

Der Akteur konstatiert also Misanthropie als Grundlage des Black Metal, trennt diese aber von der individuellen Ebene. Es gehe nicht darum, dass man als Individuum alle Menschen oder sich selbst hasse, sondern diese Misanthropie deute auf den, wie er es nennt „metaphysischen Charakter“ des Black Metal hin. Black Metal als etwas Metaphysisches sei viel „höher“ als der Mensch als etwas Physisches und Beschränktes. Die Misanthropie des Black Metal sei deshalb etwas Grundlegendes. Diese Erklärung der Verbindung zwischen Black Metal und Emotion als Konzept kann nun auf dem Rahmen von Stolz Religionsdefinition eindeutig als eine religiöse Erklärung gedeutet werden. Black Metal wird in dieser Aussage aus der Sphäre des Alltäglichen, Kontrollierbaren und auch Menschlichen herausgehoben und transzendiert. Gleichermaßen wird Misanthropie aus dem individuell-emotionalen Bereich herausgenommen und als religiös-philosophisches Axiom festgelegt, das den transzendenten Charakter des Black Metal beweist.

11.3 Religiöse Codes als Repräsentanten von Emotion: Beobachtungen

Wie die angeführten Zitate aus den Gesprächen mit den Akteurinnen zeigen, wird Black Metal aus einer emischen Sicht eng mit Emotionen verbunden. Auch aus einer etisch-metasprachlichen Sicht kann die emotionale Ebene des Black Metal herauskristallisiert werden. Dabei lassen sich verschiedene Dimensionen von Emotion unterscheiden: Auf einer individuellen Ebene kann man unterschiedlichste Emotionen feststellen, die von den Befragten mit Black Metal verbunden werden. Die Akteure suchen im und

757 Interview mit Kastor, 30.11.2010, A9, 9–15.

durch den Black Metal persönliche emotionale Erfahrungen, wobei diese von den Befragten auch mit transzendenten Erlebnissen verknüpft werden. Vielfach spielen dabei ausseralltägliche, oft auch ekstatische Gefühle eine Rolle, die durch das Hören oder Spielen der Musik erlebt werden. Diese Emotionen können sich als Affekte oder Stimmungen ausformulieren, oft können sie – so die emische Sicht der Befragten wie auch die etische Beobachtung meinerseits – als stark bezeichnet werden. Für gewisse Akteure bietet Black Metal umgekehrt auch eine Copingstrategie mit heftigen Gefühlen, beispielsweise Trauer oder Schmerz. Neben dieser Suche nach individuellen Gefühlen im und durch den Black Metal hat sich eine zweite Ebene, bei der Emotionen auf einer emisch-konzeptuellen Ebene den Black Metal als spezifisches Genre prägen, gezeigt. Hier wird diese Musikgattung als Ganzes vor allem mit sogenannt negativen Emotionen verbunden, wobei Hass, Aggressivität und Gewalt an erster Stelle stehen. Die Akteure gehen individuell mit dieser Ebene des Black Metal um. Sie sind sich jedoch einig, dass die Relation zwischen den individuellen Gefühlen und Emotionen als Leitmotiv im Black Metal nicht korrelieren muss. Man könne beispielsweise fröhlich sein, obwohl Black Metal-Songs von Hass und innerer Leere handeln.

Religion, wie wir sie in der vorliegenden Studie definiert haben, kommt in beiden Dimensionen ins Spiel. Auf der Individuellen ist sie in der Suche nach unkontrollierbaren, ausseralltäglichen Gefühlen zu finden, durch die für den Black Metal und zum Teil für das persönlichen Leben Orientierung (und zwar durchaus umfassende) generiert wird. Auf der emisch-konzeptuellen Dimension können die mit dem Black Metal als Genre verbundenen Emotionen so gedeutet werden, dass sie auf etwas Religiöses hinweisen, beispielsweise wenn Misanthropie mit etwas Göttlichem im Sinne von etwas Nicht-Menschlichem konnotiert wird.

Kleidung spiegelt beide Ebenen wider und verknüpft sie miteinander. Sie bildet Emotionen als Leitmotive des Black Metal visuell und textlich ab, kann aber gleichzeitig individuelle Gefühle auslösen und mit emotionalen Erinnerungen verbunden werden. Kleidungsstücke können somit individuelle wie kollektive Gefühlsäusserungen repräsentieren und ebenso formen. Dies ist auch auf andere Musikgattungen zu übertragen: Kleidungsstücke können immer mit individuellen emotionalen Erinnerungen verbunden werden. Man denke etwa an den Ehering. Doch auch auf der Ebene eines Leitmotivs können vestimentäre Stücke in anderen subkulturellen Bereichen mit Emotion verbunden sein: Die Kleidung von Gangsta Rappern repräsentiert und formt ihre emotionale Stärke und Coolness; die Trachten des volkstümlichen Schlagers und der Volksmusik sind mit Hei-

matgefühlen und Geborgenheit, aber auch mit Spass und Freude – oder bei traditioneller Volksmusik z.B. mit Wehmut und Sehnsucht – verbunden; Das Outfit von Punks soll im rebellischen Sinn Stimmungen darstellen und möglicherweise bei Rezipierenden Affekte wie Abwehr, Hass, Wut auslösen. Stärker aber als bei anderen Szenen werden diese vestimentär geformten Emotionen auf der Ebene des Leitmotivs mit der Rezeption religiöser Codes verbunden.

Religiöse Codes können im Black Metal geradezu die Funktion einnehmen, Emotionen zu repräsentieren. Ein Beispiel ist das Petruskreuz, das in dieser Szene zu einem Code für den Hass auf das Christentum und die damit verbundene Gesellschaft wird – und damit gleichzeitig oft die Aufgabe übernimmt, ein Code für den Black Metal als Genre, das durch diesen Hass charakterisiert wird, zu repräsentieren. Gleiches gilt für Memento Mori-Codes, die im Black Metal nicht wie im römisch-katholischen Barock an ein gutes Leben mahnen sollen, sondern den Tod in seiner emotionalen Dimension, ausgedrückt als Trauer, Aggression, Gewalt, Hass repräsentieren. Ich will hier zum Schluss diesen Gedanken am Beispiel eines T-Shirts der Band Deathcult illustrieren (Abb. 55). Zu sehen ist darauf eine übergrosse kadaverartige Todesfigur, die das Grossmünster, die zentrale Kirche in Zürich, einer Stadt in der Schweiz, mit einer erhobenen Fackel in Flammen setzt. In diesem Bild vermischen sich Hass auf die christliche Religion, deren Repräsentantin ikonographisch ein spezifischer Zürcher Kirchenbau wird, mit der Darstellung eines aggressiv-affektiven Verhaltens einer als transzendent markierten Figur, nämlich des kodierten, übergross dargestellten Todes. Hier wird nicht zum Kirchenbrand aufgerufen, denn dieses T-Shirt ist keine Handlungsanleitung, sondern dieses Bild repräsentiert die Ebene der sogenannt negativen Emotionen als Leitmotiv des Black Metal und illustriert sie.

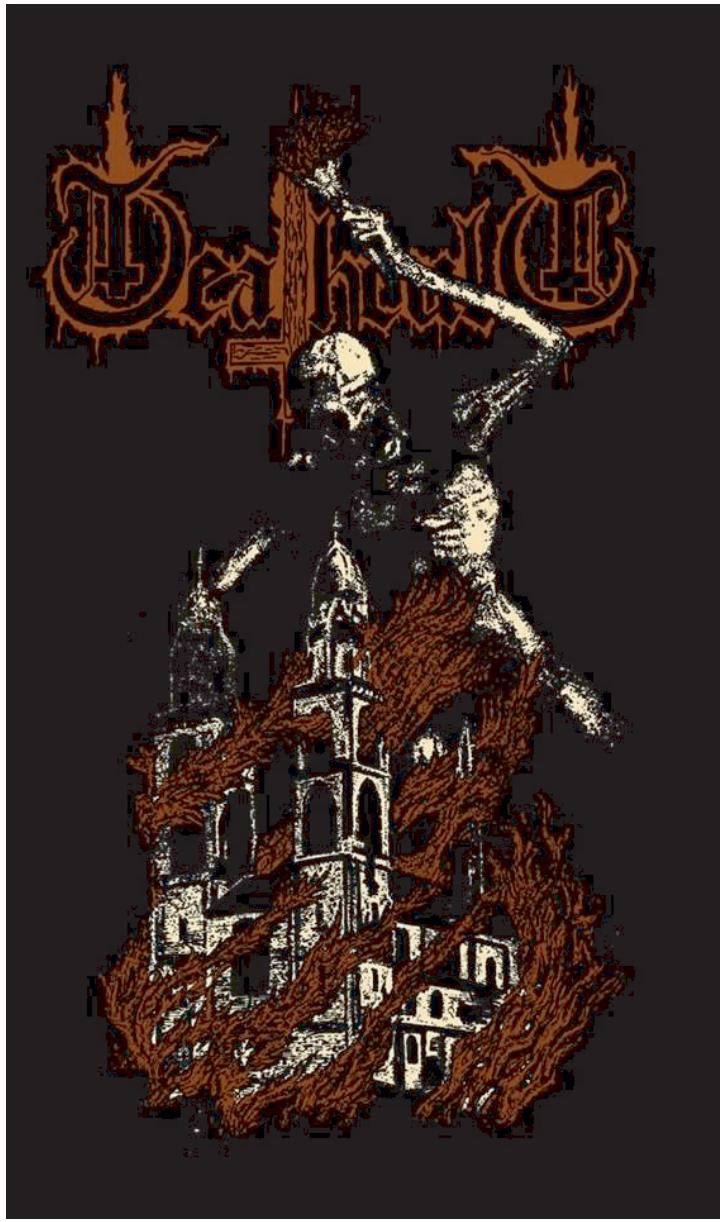


Abb. 55: T-Shirt-Aufdruck der Band Deathcult, 2016.

12 Zwischen Doppelpfeilen: Interaktionen

Today, „culture“ is a truly global business.⁷⁵⁸

12.1 Der Kulturzirkel: Fokus auf die Doppelpfeile

In den bisherigen Kapiteln sind wir schrittweise von Repräsentation über Produktion, Verwendung, Identität, Regulierung und Emotion durch den adaptierten *circuit of culture* geschritten. Auf jeder dieser Prozesskategorien wurde eine zentrale Frage an Kleidung in der Black Metal-Szene angelegt. Dennoch hat sich bei jeder Prozessebene gezeigt, dass diese Blickwinkel nicht gänzlich von den anderen Kategorien des Zirkels gelöst werden können. Die Produktion ist selbst eine Rezeption von schon vorher dagewesenen Darstellungen und Vorstellungen; die Repräsentation löst Identitätsprozesse und Emotionen aus; Regulierungen sind ebenfalls mit Emotionen und Identifikationen verbunden, etc. Jede Prozesskategorie ist also nicht eine abgeschlossene Schublade, sondern ein Blickwinkel auf ein komplexes Gewebe soziokultureller Bedeutungsgenerierung. Um einen umfassenderen Blick auf die Generierung dieser Bedeutung zu werfen, müssen die einzelnen Prozessebenen also miteinander vernetzt werden. In der Grafik wird dies durch die Doppelpfeile angedeutet. Ich will ihre Wichtigkeit hier noch einmal betonen.

Die Doppelpfeile im Kulturzirkel zeigen einerseits an, dass jede der hier unterschiedenen sechs Prozesskategorien eng miteinander verflochten ist. Die einzelnen Ebenen bedingen und formen sich gegenseitig. Indem eine neue Ebene wie die Emotion in den Zirkel integriert wird, verändert sich auch der Blick auf die anderen Prozesskategorien. Andererseits symbolisieren die Doppelpfeile, dass sich eine Untersuchung und eine Reflexion frei im *circuit of culture* bewegen kann. Die Blickrichtung einer Studie wird nicht durch den Zirkel vorgegeben, sondern muss je nach Forsschungsgegenstand spezifisch bestimmt werden. Bei einem Fokus auf Kleidung mag es Sinn machen bei der Repräsentation zu beginnen. Aber es wäre auch möglich, eine Studie bei Regulierungsmechanismen oder bei Emotionen

758 Du Gay 1997, 5.

anzusetzen. Der Kulturzirkel ist insofern ein Modell, das sich an spezifische Forschungen anpassen lässt.

Ich will im Folgenden die Interrelationen zwischen den einzelnen Prozesskategorien anhand eines konkreten materiellen Kleidungsstücks aus der Black Metal-Szene aufzeigen sowie einen gangbaren Weg der Befahrung der Doppelpfeile aufzeigen.

12.2 Religiös oder doch nicht?: Zwischen Repräsentation, encoding und decoding

Um die Interrelationen zwischen den verschiedenen Prozessebenen des *circuit of culture* an konkreten Fallbeispielen zu verdeutlichen, möchte ich noch einmal auf das in Kap. 6.2.4 analysierte T-Shirt „Sic Luceat Lux“ der Band Schamasch zurückkommen. Zur Erinnerung: Das T-Shirt ist mit Adaptionen von Gustave Dorés Bibelillustrationen in Weiss und Gold sowie mit einem Vers aus dem neutestamentlichen 2. Petrusbrief bedruckt. Besonders die Rückseite des T-Shirts, die über diesen Bibelversen eine Pfingstszene zeigt, überrascht durch positive Referenzen auf das Neue Testament. Wie bei der Analyse der Repräsentation gesehen, wird dieser positive Bezug bei genauer Betrachtung jedoch durch das Ersetzen der Taube mit dem Bandlogo abgeschwächt oder sogar ins Gegenteil verdreht. Dabei zeigt sich bei diesem Kleidungsstück besonders plakativ, dass die aufgenommenen religiösen Codes in der Interaktion zwischen einem *encoding* auf der Ebene der Produktion und Dekodierungsprozessen auf der Ebene der *consumption* mit verschiedenen, sogar gegenteiligen Bedeutungen aufgeladen werden, was ich im Folgenden ausführen will.⁷⁵⁹

Ich will bei der Produktion beginnen: Im Rahmen meiner Feldforschungen in der Black Metal-Szene stand ich mit allen Musikern der betreffenden Band in Kontakt. Ein solch positiver Bezug zum Neuen Testament, wie ihn vor allem die T-Shirt-Rückseite auf den ersten Blick präsentiert, passte nicht zu der religiösen Einstellung der Musiker, wie ich sie anhand der Gespräche rekonstruiieren konnte. Ich habe deshalb einige Musiker der betreffenden Band explizit gefragt, weshalb sie diesen religiösen Code auf ihr T-Shirt gedruckt haben. Bei allen Befragten wurde die Ästhetik des Textils ins Zentrum gerückt, während die Semantik marginalisiert wurde. Der Bezug zu Doré und zum Neuen Testament wurde nicht ne-

759 Das folgende Beispiel habe ich auch in einem Aufsatz über Methodik abgedeckt. Siehe Höpflinger 2014c.

giert, aber als nicht bedeutsam betrachtet. Schliesslich wandte ich mich auf Facebook an den Grafiker, der für das Design dieses Kleidungsstück verantwortlich war. Er erklärte mir, dass ein durchdachtes Konzept hinter der Gestaltung des Kleidungsstücks stecke und schrieb in aller Deutlichkeit:

Also, grundsätzlich habe ich es NICHT wegen der Pfingstszene gewählt, sondern der kraftvollen Darstellung wegen. [...] Meine Interpretation beruht [...] eher auf den Flammen und der Dunkelheit. [...] Sämtliche Bilder sind von Doré ausgewählt (ich wollte/musste auch einen Bezug zum Album-Artwork schaffen) und von mir dann bearbeitet und zusammengeschnitten worden.⁷⁶⁰

Auf der Produzentenebene zeigen sich Ästhetisierungsmechanismen: Religiöse Semantiken werden aus ihrem ursprünglichen Bedeutungsfeld herausgelöst, in einen neuen Kontext gestellt und dabei semantisch umgedeutet. Im vorliegenden Fall tritt auf der Ebene der Produktion die religiöse Bedeutung ganz zurück, während die ästhetische betont wird. Dieser Prozess ist, wie die bisherige Analyse gezeigt hat, durchaus charakteristisch für den Umgang von Szenegängern mit Religion, zumindest in den von mir erhobenen Daten. Auch wenn es im Kontext des Black Metal den szeneinternen Konventionen entsprochen hätte, dieses christlich geprägte Bild antichristlich umzudeuten (z.B. die Ersetzung der Taube durch das Bandlogogramm zu betonen), wird dies von den Produzenten verbal nicht gemacht. Sondern es geht, so der Grafiker, um die „kraftvolle Darstellung“, wobei er damit auch eine emotionale Ebene anspricht. Die religiöse Semantik wird durch Verweise auf Licht und Dunkelheit sowie auf die typische Black Metal-Ästhetik (womit Identifikationsprozesse angestoßen werden) ersetzt.

Aufschlussreich ist beim Beispiel des T-Shirts von Schamasch nun diese Ästhetisierung der religiösen Codes auf der Ebene der Produktion neben Dekodierungsprozessen auf der Ebene der *consumption* zu stellen. Denn es lassen sich auf der Ebene der Verwendung Deutungsprozesse herausrastallisieren, welche die aufgenommenen religiösen Codes aufgrund des traditionell christlichen Kontextes interpretieren. So hat mich ein Musiker der hier besprochenen Band auf eine Rezension aufmerksam gemacht, die das zum T-Shirt gehörige Album als christliche Aussage deutet:

Last month a colleague of mine reviewed an album and particularly laid in to the fact that they were Christians, and how despite the fact

760 FB-Gespräch, 18.7.2011; Hervorhebung im Original.

that the lyrics contained obvious tones of preachiness they were otherwise incredibly secretive about their pearly white nature. No lyric sheet, uninformative website...all the usual designed to lure the unsuspecting listener into their pathetic attempts to inject their wholesome message into our filthy little minds. Now, I don't have quite the same Christian radar (Chradar? Chrisdar? Gaydar?) as my friend, who I think begins to fry up when within 25 feet of a crucifix, but there are a number of things that cause me to believe that Schammasch may be of the holy too.⁷⁶¹

Es folgt in dieser Rezension eine Aufzählung von Vermutungen, weshalb Schammasch als christliche Musikgruppe gedeutet werden könnte. Obwohl sich mehr als die Hälfte der Rezension (die hier nur zum Teil zitiert ist) – und das ist auffallend mit Blick darauf, dass es sich um eine CD und populäre Musik handelt – um den vermeintlich christlichen Hintergrund der Band dreht, wird das Review am Ende doch mit einem Statement hinsichtlich der Musik geschlossen: „Christian or not, this is a well crafted debut album from this Swiss trio and I found it really enjoyable.“⁷⁶² Dass die Debatte um den religiösen Hintergrund so viel Platz im Review einnimmt, zeigt prägnant auf, dass Regulierungsprozesse ins Spiel kommen: Die Deutung der religiösen Codes als christlich oder nicht-christlich ist massgebender als die Musik dafür, ob die Band als hörbar empfohlen werden kann. Eine christliche Band zu empfehlen, kann im Kontext des Black Metal zu einem Problem werden, da dies den szeneinternen Regeln widersprechen würde.

Die auf der Produktionsebene erfahrene Umdeutung der religiösen Semantik wird bei diesem Review also auf der Ebene des *decodings* nicht mitgemacht. Die Verwendung religiöser Codes auf der Dimension der Produktion wird auf der Ebene der Rezeption als religiöses Glaubensstatement gelesen. Es zeigt sich hier, dass das *encoding* und das *decoding* unterschiedlichen Deutungsprozessen unterworfen sein können. Die Band löst die gewählten religiösen Codes aus der hegemonialen Semantik einer Mainstream-Gesellschaft heraus und rezipiert sie innovativ-subversiv, um

761 Rezension des Albums durch Luci Herbert, Mtuk Metal Zine (ohne Datumsangabe)
<http://www.metalteamuk.net/dec10reviews/cdreviews-schammasch.htm> (26.6.2012).

762 <http://www.metalteamuk.net/dec10reviews/cdreviews-schammasch.htm> (26.6.2012).

mit Hall zu sprechen.⁷⁶³ Das Review dagegen greift für die Deutung auf hegemoniale Mainstream- Interpretationen religiöser Codes zurück und nimmt unreflektiert an, dass damit ein Glaubensstatement verbunden sei. Gelesen an der Intention der Produktion ist diese Deutung mit dem Rückgriff auf hegemoniale Mainstream-Deutungen aber subversiv.

Die Geschichte ist damit jedoch noch nicht zu Ende. Wie oben angedeutet, hat die Band solche Dekodierungsprozesse ihrer Veröffentlichungen zur Kenntnis genommen und auf eine für eine Black Metal-Band überraschende Weise darauf reagiert: An einem Konzert im Zürcherischen Uster im August 2011 konnte ich beobachten, wie der für das Konzert angeworbene Sessionbassist einen Gitarrengurt trug, der von der Aufschrift „JESUS“ in Fischform geziert wurde (Abb. 56).⁷⁶⁴

763 Hall 2004a.

764 Feldnotizen vom 13.8.2011.



Abb. 56: Der Sessionbassist der Band an einem Konzert in Uster im August 2011 mit einem JESUS-Gitarrentuch. © Höpflinger.

Auf mein Nachfragen bei den (damaligen) festen Bandmitgliedern wurde bezüglich dieses Kleidungsstückes eine Relation zu der Deutung als christ-

liche Band gezogen und das Tragen dieses Gurts explizit als Reaktion auf diese Dekodierungsprozesse dargestellt. So erklärte mir einer der Musiker an jenem Abend auf meine Frage, weshalb der Bassist einen JESUS-Gürtel trage: „Du hast es erkannt! Die meisten werden es eh nicht erkannt haben. Das ist ein Witz, weil wir manchmal als White Metal⁷⁶⁵ Band gelten.“⁷⁶⁶ Der andere Musiker erläuterte mir auf dieselbe Frage einen Tag später per E-Mail: „Das ist eigentlich mein Gurt, hahaha, der ist legendär. Den hab ich mal im Geschäft⁷⁶⁷ aus dem Müll gefischt. Er hatte selbst keinen, also hab ich ihm den mitgebracht, passend zu den Vermutungen, ob wir eine [...] christliche Band seien. Mir ist's recht, wenn die Dinge zweideutig bleiben.“⁷⁶⁸ Während der eine Musiker die Reaktion auf die Rezeption als christliche Band also als „Witz“ bezeichnet, verweist der andere auf die Zweideutigkeit, die er dadurch zu erreichen hofft.

Dieses Beispiel zeigt auf, wie prozessual die Relationen zwischen Repräsentation, Produktion, Rezeption und Reaktion auf diese Verwendung sind. Im vorliegenden Fall spielt die Deutung der aufgenommenen Codes als religiös oder nicht die massgebliche Rolle zur Generierung von Bedeutung für die betreffenden Akteure. Dabei zeigt sich, dass die Frage nach der Deutung von Religion auf jeder Ebene dieses Prozesses neu gestellt werden muss: Auf der Ebene der Produktion werden religiöse Codes integriert, ohne ein religiöses Glaubensstatement daran zu knüpfen. Die religiösen Codes werden für die Repräsentation der Band verwendet, die Bezüge zum Neuen Testament und zu den Bibelillustrationen von Gustave Doré jedoch aufgelöst – und zwar in der Interpretation der Produzenten ebenso wie visuell durch ein graphisches Zerschneiden und neu Zusammenstellen der Bilder Dorés (untereinander, mit dem Bandlogogramm, mit einem Bibelvers). Auf der Ebene der Dekodierenden gibt es jedoch solche, die das Album und das T-Shirt als christliches Glaubensstatement deuten. Hierbei wird im Zuge dieser Dekodierung zumindest die Möglichkeit angesprochen, dass die Band einen klar religiös-traditionellen Hintergrund habe, der sich in der Musik, der visuellen Gestaltung der Tonträger und des Merchandise ausdrücke. Die Basis wird hierbei bei Religion angesetzt, die Kleidungsstücke und die Musik werden als Medien für die Vermittlung einer religiösen Botschaft angesprochen. Auf der Ebene des erneuten *encoding* von Seiten der Band als Reaktion auf diese Dekodierung zeigt

765 White Metal ist eine Sammelbezeichnung für christliche Heavy Metal-Musik.

766 Feldnotizen, 13.8.2011.

767 Er arbeitete zu diesem Zeitpunkt in einem Musikgeschäft.

768 E-Mail, 14.8.2011.

sich, dass mit dieser Rezeption gespielt wird: Die Reaktion erfolgt auf einer vestimentären Ebene, jedoch zielt sie nicht darauf, ein religiöses Statement zu setzen, sondern sie will auf eine ironische Art die vorangegangene Dekodierung in Frage stellen. Die Frage nach der Bedeutung und der jeweiligen Deutung der rezipierten religiösen Codes muss also, wie dieses Beispiel zeigt, je nach Prozessebene des *circuit of culture*, aber auch je nach Kontext und Akteur neu erfragt werden.

Anhand dieses Beispiels konnte illustrativ gezeigt werden, wie komplex die Prozesse zwischen religiösen Codes und vestimentärer Populärkultur sind. Religiöse Codes werden auf der Produktionsebene aufgenommen und adaptiert, auf der Ebene der Verwendung getragen, sie sind hochgradig reguliert, wobei sich immer wieder Transgressionsbestrebungen ergeben. Sie dienen der Bekundung einer Zugehörigkeit zu der Szene sowie einer Abgrenzung gegenüber einer konstruierten Außenwelt und bilden durch all diese Prozesse ein komplexes Repräsentationssystem, das kollektive und individuelle Vorstellungen und Konventionen abbildet und gleichzeitig formt.

Ich will die aus der Fallstudie gemachten Beobachtungen nun im Folgenden abschliessend systematisieren und mit Blick auf andere Bereiche der vestimentären Populärkultur generalisieren.

13 Religiöse Codes in der vestimentären Populärkultur: Fazit

Fashion is a language that creates itself in clothes to interpret reality.⁷⁶⁹

Karl Lagerfeld drückt in diesem Zitat die Leistung von populärkultureller Kleidung zur Formung soziokultureller Bedeutung aus: Kleidung ist ein Repräsentationssystem, das nicht nur Bedeutung transportiert, sondern sie auch generiert und formt. In Lagerfelds angeführter Aussage geschieht dies im Sinne von Mode, also einer aufgrund sozialer Erwartungen und Vorstellungen zeitlich (und regional) auftretender populärkultureller Regulierung vestimentärer Möglichkeiten. Dabei fällt auf, dass Lagerfeld der *fashion* ein Eigenleben zugesteht. Mode kreiert sich gemäss Zitat „selbst“ im textilen Material, um Realität zu interpretieren, das heisst, kulturelle Bedeutungsprozesse anzustossen. Vestimentäre Vorstellungen (wie ich die *language* in der vorliegenden Studie übertrage) sind also nicht durch Einzelpersonen kontrollierbar, auch wenn Individuen sie ändern und anstoßen können, sondern sie basieren auf kollektiven Prozessen. Kleidung bildet, so könnte man dieses Zitat deuten, eine Verbindung zwischen dem Individuum und dem es umgebenden Kollektiv. Dabei bietet sie eine Interpretationsleistung bezüglich dem, was Lagerfeld „Realität“ nennt – sie formt also Wahrnehmung und Wirklichkeit. Die Frage, die der vorliegenden Studie zu Grunde liegt, ist diejenige nach der Bedeutung und Funktion der Rezeption von aus religiösen Traditionen entlehnten Codes bei diesen vestimentären Wirklichkeitsformungen. Dabei habe ich argumentiert, dass eine Analyse gemäss den sechs Kategorien des hier vorgestellten Kulturzirkels ermöglicht, die mit religiösen Codes in der Populärkultur verbundenen Bedeutungsgenerierungen zu erforschen.

Ich will im Folgenden die Hauptresultate der vorliegenden Untersuchung reflektieren und generalisierende Fragen daraus ableiten. Dabei werde ich die Beobachtungen von Kleidung ausgehend formulieren, sie aber im Folgenden auch für allgemeinere Prozesse rund um religiöse Codes in der Populärkultur öffnen, weshalb ich mich in der Argumentati-

769 Karl Lagerfeld auf Twitter @KarlLagerfeld, 15.10.2012: <https://twitter.com/karllagerfeld/status/257783256592838656> (23.8.2015)

on von Kleidung entferne. Denn, auch wenn Kleidung, wie gesehen, eigenen medialen Logiken folgt, können von ihr ausgehend zentrale Prozesse der Rezeption religiöser Codes verallgemeinert werden.

Die aus der Fallstudie generierten Fragen werden dabei über die diese Studie strukturierenden sechs Teilprozesse des Kulturzirkels hinweg verbunden, womit die Komplexität der Prozesse rund um die Verwendung religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur zusätzlich betont werden soll.

Die Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur zeichnet sich, wie die Studie ergab, durch verschiedene soziokulturelle Prozesse aus: Sie ist Popularisierungsprozessen unterworfen; religiöse Codes werden materiell repräsentiert, verbinden kollektive und individuelle Momente; sie formen Realität und Perzeption, vermitteln zwischen Tradition und Innovation; durch sie und in ihnen kann durch die Verbindung zwischen Repräsentation, Material, Praxis und Rezeption von Tradition (neues) religiöses Wissen geschaffen und verbreitet werden. Ein Hauptcharakteristikum der Rezeption religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur, das diese Beobachtungen bündelt, sind Ästhetisierungsprozesse. Ich will deshalb von diesen Ästhetisierungen ausgehen und nach weiteren damit verbundenen Funktionen fragen. In einem zweiten Teil werde ich eine systematisierende Zusammenfassung der in der Studie herausgearbeiteten Bedeutungsprozesse, die durch die Rezeption religiöser Codes ausgelöst werden, reflektieren. Am Ende der Studie werde ich zusammenfassen, was die hier vorgeschlagene Erweiterung des bisherigen religionswissenschaftlichen Instrumentariums meines Erachtens leisten kann.

13.1 Rituelle Brottaschen: Ästhetisierungsprozesse

13.1.1 Umreissung von Ästhetisierung

Auf der pragmatischen Ebene, aber auch um die Black Metal-Weltanschauung zu repräsentieren, würden simple schwarze T-Shirts genügen. Dass diese T-Shirts auf facettenreiche Art und Weise bedruckt oder bestickt werden, kann als Ästhetisierung bezeichnet werden.⁷⁷⁰ Diese Ästhetisierung formt die Repräsentation und ist somit die Grundlage der untersuchten

770 Ich will hier explizit nicht mit dem komplexen Begriff der Kunst operieren, da dieser weitere Debatten bezüglich der Interrelation von Kunst und Populärkultur öffnen würde, für die der Rahmen der vorliegenden Arbeit zu eng ist.

Bedeutungsgenerierung via Black Metal-Kleidung. Paul du Gay argumentiert in seiner Einleitung zum Buch *Production of Culture/ Cultures of Production*, dass Ästhetisierungsprozesse marktliche Prozesse in steigendem Mass charakterisieren: „The growing aestheticization or ‚fashioning‘ of seemingly banal products – from instant coffee to bank accounts – whereby these are sold to consumers in terms of particular clusters of meaning indicated the increased importance of ‚culture‘ to the production and circulation of a multitude of goods and services.“⁷⁷¹ Die Prozesse rund um Black Metal-T-Shirts können demgemäß erfasst werden. Gängige massen-industriell hergestellte T-Shirts werden durch Bedrucken, Besticken oder Bemalen mit spezifischer Bedeutung aufgeladen und damit wichtig für die Szene. Erst diese Ästhetisierung der T-Shirts erschafft durch eine spezifische Repräsentation die vestimentäre Subkultur. Durch diese ästhetische Aufwertung der simplen einfarbigen Kleidungsstücke werden Identitäts- und Regulierungsmechanismen in Gang gesetzt und Emotionen ausgelöst. Sie macht die betreffenden T-Shirts marktlich interessant und werten sie auf, was sich darin zeigt, dass die bedruckten T-Shirts in der Regel teurer sind als einfarbige unbedruckte T-Shirts.

Mit Ästhetisierung ist also nicht nur eine verbesserte ästhetische Aufmachung eines Produktes gemeint. Sondern Ästhetisierungsprozesse, wie ich sie hier in Anlehnung an Du Gay verstehe, verbinden eine bestimmte Repräsentation mit normativen Ideen einer „richtigen“ Art der vestimentären Inszenierung und damit der Kommunikation eines Selbst. Sie schafft für das Leben der Akteure umfassende Bedeutung in der Verbindung von Repräsentation, Regulierung, Identität und Emotion: Durch die Ästhetisierung werden auf der Ebene der Verwendung regulierte Zugehörigkeitsmechanismen und Abgrenzungen in die Wege geleitet, die stark mit Emotionen verbunden werden. Die genannten Ästhetisierungsprozesse sind also ein zentraler Teil der Formung eines Lebensstils und einer bestimmten subkulturellen Wirklichkeit.

Dieselben Beobachtungen können nun auch auf Produkte ausserhalb der Black Metal-Szene ausgeweitet werden: So ist Kaffee, den du Gay als Beispiel nennt, nicht nur ein Getränk, sondern kann zum Inbegriff eines bestimmten, mit starken Identitätsmechanismen und Emotionen verbundenen Lebensstils werden, indem er auf eine bestimmte ästhetische Art verpackt, angepriesen und beworben wird.⁷⁷² Wir finden insofern in dieser Ästhetisierung eine Verknüpfung aller sechs Prozesskategorien des hier

771 Du Gay 1997, 5.

772 Siehe zu der Ästhetisierung von Nespresso-Kaffee Ulrich 2019.

vorgeschlagenen adaptierten Kulturzirkels. Ästhetisierung, wie ich sie verstehe, ist also nicht etwas, das inhaltlich oder äußerlich an einem materiellen Objekt anhaftet. Sondern mit diesem Begriff bezeichne ich soziokulturelle Deutungsprozesse, die Objekte in das soziokulturelle Feld des „Ästhetischen“ verschieben und mit ihnen deshalb in einer spezifischen Art und Weise umgehen, die v.a. eine emotional-bedeutsame und identifikatorische Ebene einschliesst.⁷⁷³ Gegenstände übernehmen als Resultat dieser Prozesse eine ästhetische Funktion. Ich will mich zur Erläuterung dieser ästhetischen Funktion von den Argumenten des klassischen Literaturtheoretikers Jan Mukařovský inspirieren lassen, der zwar schon zu seinen Zeiten einen ziemlich traditionellen Kunstbegriff verwendet hat, aber für einen Blick auf Populärkultur und Ästhetik aufschlussreiche Gedanken anzustossen vermag.

Mukařovský fragt in seinem 1936 herausgegebenen Werk *Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten*, was den ästhetischen Bereich einer Kultur von anderen soziokulturellen Feldern abgrenzt – und antwortet sogleich, dass diese Frage immer nur zeit- und kulturspezifisch beantwortet werden kann und eine Beantwortung aufgrund des fluiden Charakters von Bedeutungsprozessen zum Teil sogar gänzlich fehlschlägt.⁷⁷⁴ Er betont die Dynamik ästhetisierender Prozesse: Solche hängen nicht nur von der Wahrnehmung individueller Menschen ab, sondern sind stark kontextabhängig und normativ geprägt.⁷⁷⁵ Mukařovský spricht in seinem Beitrag von ästhetischer Funktion, mit dem er das bezeichnet, was ich oben dargelegt habe.

Was Mukařovskýs Ansatz für mein Argument aufschlussreich macht, sind vor allem drei Aspekte. Erstens betont er die Verbindung zwischen Individuum und Kollektiv für diese Prozesse: „Die ästhetische Funktion von Dingen ist nicht völlig in der Macht des Individuums, wenn auch aus rein subjektiver Sicht etwas ohne Rücksicht auf seine Gestaltung eine ästhetische Funktion erhalten (oder verlieren) kann.“⁷⁷⁶ Das Individuum hat also nicht die völlige Deutungsmacht darüber, ob etwas als ästhetisch gilt, auch wenn es dies für sich selbst entscheiden kann. Aber die Frage, was zeit- und kulturspezifisch als ästhetisch gilt, unterliegt dem, was ich in der vor-

773 Siehe dazu Mukařovský 1978, 29: „Das Ästhetische ist weder eine reale Eigenschaft der Dinge noch eindeutig an bestimmte Eigenschaften der Dinge gebunden.“

774 Mukařovský 1978, 7–112.

775 Mukařovský 1978, 14ff.

776 Mukařovský 1978, 29.

liegenden Studie als hegemoniale soziokulturelle Prozesse bezeichnet habe. Oder in Mukařovskýs Worten: „Die Stabilisierung der ästhetischen Funktion ist Sache eines Kollektivs, und die ästhetische Funktion ist Bestandteil des Verhältnisses zwischen dem menschlichen Kollektiv und der Welt.“⁷⁷⁷

Zweitens ist es für die vorliegende Studie bedeutsam, dass Mukařovský eine Verbindung von Ästhetisierung, Normativität, Identität und Emotion nahelegt. Besonders stark wird bei ihm die normierende Funktion, die mit Ästhetisierungsprozessen verbunden ist, betont: „Der Bereich des Ästhetischen zeigt sich im kollektiven Bewusstsein vor allem als ein System von Normen.“⁷⁷⁸ In der in der vorliegenden Studie benutzten Terminologie würde das eine Interrelation zwischen einer bestimmten Auslegung auf der Ebene der Repräsentation und Regulierungsprozessen voraussetzen. Wie wir an der Black Metal-Untersuchung gesehen haben, ist die Repräsentation selbst hochreguliert, aber auch die Idee, was als Black Metal-gemäss „schön“ empfunden wird, also eigentlich der Geschmack der Akteure, ist normiert.

Drittens ist für den hier vertretenen Ansatz die konsequente Betonung der Dynamik und Wandelbarkeit des jeweiligen soziokulturellen Verständnisses solcher Ästhetisierungsprozesse relevant. Objekte können gemäss Mukařovský immer mehr als eine soziokulturelle Funktion einnehmen; sie sind, in unseren Worten, komplexen Deutungsprozessen ausgesetzt. Beispielsweise übernehmen Gegenstände eine ästhetische und gleichzeitig praktische Funktion, wie es sich im Kunsthandwerk zeigt – oder erfüllen gleichzeitig eine ästhetische und religiöse Funktion, man denke an Altarbilder römisch-katholischer Kirchen.⁷⁷⁹ Dabei liegt die Deutungshoheit über diese Deutungsprozesse nicht alleine bei einem Individuum (bezüglich Black Metal wäre das der Produzent). Sondern wiederum spiegelt sich hierbei das facettenreiche Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv, spezifischer dem kulturellen Imaginären.

777 Mukařovský 1978, 29.

778 Mukařovský 1978, 31; er führt diesen Gedanken ab S. 35 genauer aus.

779 Mukařovský 1978, 27: „Bei vielen Religionen geht die Ästhetisierung des Kultes so weit, dass die Kunst vielfach sein integrierender Bestandteil wird“, wobei er unter „Kunst“ den Bereich von Kultur versteht, der hauptsächlich durch eine ästhetische Funktion seiner Gegenstände geprägt ist.

13.1.2 Ästhetisierungsprozesse als Charakteristikum der Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur

Die Beobachtungen von Mukařovský können auf die Frage nach der Rezeption religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur übertragen werden. Ästhetisierungsprozesse sind, wie das Fallbeispiel prägnant gezeigt hat, eine Hauptcharakteristik der Rezeption religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur. Ich will dies anhand eines besonders illustrativen Beispiels zusammenfassen, nämlich anhand von Baumwoll-, bzw. Brottaschen, die an einem Konzert verkauft wurden und die als vestimentäres Accessoire getragen werden können (Abb. 57).



Abb. 57: Mit dem Namen des Festivals bedruckte Brottaschen in Weiss und Schwarz, Bülach 2015. Erbetene Fotografie. © Eisa.ch.

Solche einfachen Baumwolltaschen, also ein gemäss du Gay „seemingly banal product“, ein alltäglicher Gebrauchsgegenstand, werden im europäischen hegemonialen Imaginären eher mit traditionell geprägten Personen beim Einkauf oder mit ökologisch interessierten Hausmännern auf dem Markt als mit Black Metal-Fans verbunden. Durch den Aufdruck *Chaos Ritval* und den Kontext eines Heavy Metal-Konzertes wird die Brottasche aber zu einem Identifikationsmarker mit dem betreffenden Event und den

dort vertretenen Vorstellungen, womit eine semantische Verschiebung festzustellen ist. Die Baumwolltasche wird durch die Ästhetisierung mit neuen Bedeutungen aufgeladen, obwohl die bisherigen nicht verschwinden müssen. So ist die Brottasche noch immer ökologisch und nachhaltig, verfügt nun aber gleichzeitig auch über einen Verweis auf die Metal-Szene und ihre Ideologie (die der ökologischen übrigens widersprechen kann, aber nicht muss). Die neuen Bedeutungen, die hinzutreten, sind also eine ästhetische, eine identifikatorische, eine emotionale und möglicherweise auch eine religiöse Bedeutung, man denke an das Festival Chaos Ritval, dessen Name durchaus von den Individuen in einem kultischen Sinn aufgefasst werden kann. Es wird somit durch die Ästhetisierung möglich, mit einem an sich „banalen“ Produkt, das unbedruckt nicht den szene-internen hegemonialen Vorstellungen entspricht und auf einer emischen Ebene eher irritieren würde, soziales Prestige zu gewinnen, dazugehören, Emotionen zu generieren und für individuelle Deutungshorizonte weitere Bedeutungsfelder zu öffnen. Die Baumwolltasche wird von einem Gebrauchsgegenstand durch den Aufdruck und – wichtig – den Kontext zu einem facettenreichen Produkt.

Eine solche Bedeutungsergänzung durch Ästhetisierungsprozesse lässt sich jedoch nicht nur im Heavy Metal beobachten, sondern ist ein allgemeines Charakteristikum der vestimentär-populärkulturellen Verwendung religiöser Codes: Ein Kreuz kann getragen werden, weil es – gleichzeitig – vom Träger als schön empfunden wird, es ihn an seine Grossmutter, die es ihm geschenkt hat, erinnert, den modischen Regeln einer bestimmten Zeit entspricht und auf Religion verweist. Auch bei der in Kap. 3.2.1 erwähnten Modeschau Tempel of Denim 2011 in Berlin, bei der die Models mit religiösen Referenzen auf einen Holzlaufsteg geschickt wurden, können ähnliche Prozesse beobachtet werden: Die an sich simplen Jeans werden durch die Aufnahme religiöser Codes ästhetisch aufgewertet. Sie erregten so genau diejenige Aufmerksamkeit, die man sich von einer Modeschau erhofft. Dabei entstehen durch die Rezeption der religiösen Codes in diesem spezifischen Setting Verweise auf normative Vorstellungen, die mit einem bestimmten „westlich“-spätkapitalistischen Lebensstil verbunden werden wie Freiheit, Luxus, Coolness, Genuss, Toleranz (man denke an die Inszenierung der Worte *All is one*), individuelle Verwirklichung. Um diese Verweise anzustossen und die genannte Aufmerksamkeit generieren zu können, müssen die religiösen Codes aber als „religiös“ im Sinne der ursprünglichen Zugehörigkeit zu einer religiösen Tradition gedeutet und ihre Adaption, bzw. ihr neuer Kontext, erkannt werden. Ästhetisierungs-

prozesse greifen also bezüglich der Rezeption religiöser Codes auf ein religiöses Imaginäres, auf kollektive Vorstellungen über Religion, zurück.

Ästhetisierungsprozesse bilden eine typische Grundlage der hier interessierenden Prozesse. Dabei zeigt sich eine semantische Bedeutungsöffnung der rezipierten religiösen Codes, ohne dass jedoch ihr Verweis auf eine religiöse Tradition wegfällt. Eine Ästhetisierung religiöser Codes heisst also nicht, dass der Verweis auf Religion verschwindet oder überlagert wird, sondern, dass dieser um weitere hegemoniale (und nicht nur individuelle) Deutungsmöglichkeiten ergänzt wird. Die ästhetische Funktion weitet die soziokulturellen kollektiven Bedeutungen eines Objektes aus und kombiniert verschiedene Deutungsmechanismen. Ich will im Folgenden vier dieser Funktionen, die sich mit den Ästhetisierungsprozessen überlagern, herauskristallisieren und erläutern.

13.2 Ernsthaftigkeit und Identität: Weitere Funktionen der Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur

Zentrale Charakteristika der Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur sind, wie in den letzten Kapiteln argumentiert, Ästhetisierungsprozesse. In den Worten von Mukařovský heisst das, dass die verwendeten religiösen Codes auf der soziokulturellen Ebene (auch) eine ästhetische Funktion übernehmen, dass diese ästhetische Deutung jedoch nicht ausschliesslich sein muss.⁷⁸⁰ Oft deckt sie sich mit weiteren soziokulturellen Funktionen. Dies ist auch mit Blick auf die Rezeption religiöser Codes der Fall. Ich will im Folgenden vier soziokulturelle Funktionen der Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur unterscheiden, die sich mit den genannten Ästhetisierungsprozessen verbinden. Sie wurden aus der Fallstudie herausgearbeitet. Bei anderen Fallbeispielen können andere und weitere Funktionen zentral sein.

Die Frage hier lautet also: Auf welchen weiteren Funktionen (neben der ästhetischen) basiert die Rezeption religiöser Codes an Modeschauen, im Alltag oder in Szenen wie dem Black Metal? Ich möchte diese Frage zunächst auf die Fallstudie des vorliegenden Buches anwenden und danach nach Verallgemeinerungsmöglichkeiten suchen.

780 Mukařovský 1978, 11ff.

13.2.1 Funktion der Hervorhebung

Mukařovský begründet die ästhetische Funktion mit dem Zweck der Hervorhebung: „Überall, wo im gesellschaftlichen Zusammenleben sich die Notwendigkeit ergibt, eine Handlung, Sache oder Funktion hervorzuheben, auf die aufmerksam zu machen und sie von unerwünschten Zusammenhängen zu lösen, erscheint die ästhetische Funktion.“⁷⁸¹ Ästhetisierungsprozesse dienen also gemäss Mukařovský dazu, Aufmerksamkeit auf etwas zu richten. Das leuchtet ein und geht in dieselbe Richtung, in die auch Du Gay argumentiert. Doch weshalb wird diese Hervorhebung in dem hier untersuchten Teil der vestimentären Populärkultur mit Verweisen auf Religion gekoppelt? Was ist der Sinn einer Hervorhebung der Rezeption religiöser Codes?

Religion wird heute in Mitteleuropa, beeinflusst von der historisch gesenen grossen Macht religiöser Organisationen und Gruppierungen sowie einem puritanischen Lebensstil reformiert geprägter Weltanschauungen, mit Seriosität und Tiefsinnigkeit verbunden. Trotz aller Witze darüber – oder vielleicht genau deswegen – werden Religion und damit auch sie repräsentierende Codes im europäischen soziokulturellen Imaginären als etwas „Ernsthaftes“ wahrgenommen. Sich über Religionen lustig zu machen, wird im europäischen Imaginären vor allem Aussenpositionen zugesanden. Witze verlangen nach einer gewissen Distanz und schaffen sie. Oder platt formuliert: Die richtigen „Gläubigen“, so die Mainstream-Meinung (die natürlich zu oberflächlich ist, aber eine Relevanz besitzt bezüglich hegemomialer Vorstellungen von Religion) haben sich über ihre eigene Religion nicht lustig zu machen. Dies wird auch in meiner Black Metal-Feldstudie untermauert: Immer wieder stiess ich auf Aussagen von Akteuren, die mir erklärten, dass Black Metal nur ernst zu nehmen sei, wenn er mehr sei als „nur“ Musik (siehe Kap. 5.3.3 und 5.3.4). Dieses „Mehr“ wird dabei mit etwas Weltanschaulichem oder emotionalen Transzenderfahrungen gefüllt.

Die Betonung der Ernsthaftigkeit dient nun ganz im Sinne Mukařovskýs dazu, die ästhetisierenden Codes hervorzuheben. Diese Hervorhebung wiederum ist mit Machtprozessen gekoppelt: Mit der Kommunikation von Ernsthaftigkeit und der Betonung von etwas, das über einen reinen Unter-

781 Mukařovský 1978, 33.

haltungswert hinausgehe,⁷⁸² werden in der Schweizer Black Metal-Szene soziales Prestige erworben und Hierarchien generiert. Aussagen von Akteuren, die in die Richtung gehen, der Black Metal sei für sie „Spass“ oder „Freizeit“ (siehe Kap. 5.3.3) werden in der Szene sozial abgewertet. Eine solche Abwertung findet sich beispielsweise in folgender Aussage von Joscha Klüppel in einem Online-Zeitungsaufsatz mit dem Titel *Was Metal bedeutet und warum die Vorurteile nicht stimmen*:

Außerdem möchte ich anmerken, dass wirklich viele der achso-satanistischen Black Metaller nur Möchtegern- und Pseudosatanisten sind und ‚Heil Satan‘ nur rufen, um ja so rebellisch wie möglich zu sein. Natürlich gibt's auch die Fraktion, die das Ganze nur aus Spaß macht, so doof das auch klingen mag. Ich denke, der Anteil an wirklich praktizierenden, ernstmeinenden Satanisten ist im Metal nicht arg viel größer als in der restlichen Bevölkerung.⁷⁸³

Der Autor grenzt sich hier deutlich ab von Leuten, die das Ganze, wie er es nennt, „nur“ aus Spass machen. Er verlangt „wirklich praktizierende, ernstmeinende Satanisten“. Da er diese im Black Metal nicht findet, nimmt er dieses Musikgenre ebenfalls nicht ernst. Es wird also von emischer Seite her erwartet, dass Akteure sich „ernsthaft“ mit dem Black Metal auseinandersetzen; dabei wird eine Dichotomie zwischen „ernsthaft“ und „Spass“ geöffnet, die nicht überbrückbar sei. Man könne gemäss fast allen Aussagen nicht ernsthaft und spassig zugleich sein. Meine Beobachtungen zeigen nun, dass im Black Metal religiöse Codes als Hervorhebungen sowie als Repräsentationen und Garanten für diese geforderte Ernsthaftigkeit genutzt werden, wobei sie inner-szenisch die geforderte Tiefsinnigkeit verstärken und sie nach aussen kommunizieren.⁷⁸⁴ Ästhetisierte religiöse Codes dienen also dazu, die Einstellungen der Akteurinnen hervorzuheben und damit soziales Prestige zu gewinnen.

Die Idee, die Aufnahme von religiösen Codes verleihe einem Textil und seinem Träger Ernsthaftigkeit, findet sich aber auch ausserhalb dieser Szene. Besonders die Haute Couture (verstanden als Teil der Kunstwelt) ist prädestiniert für das Ausleben dieser Funktion. Ein besonders plakatives

782 Wobei man sich übrigens fragen kann, inwiefern bereits diese Normen, dass reine Unterhaltung etwas Minderwertiges sei, von religiösem, besonders reformiertem Gedankengut geprägt sind.

783 Klüppel 2012.

784 Für diese Kommunikation nach aussen möchte ich noch einmal auf die öffentlichen Debatten, ob es sich bei Black Metal-Fans um „richtige“, ernst zu nehmende Satanisten handle oder nicht, hinweisen. Siehe Schmidt 1998.

Beispiel hierfür ist folgendes Zitat auf dem seit 2009 im Internet einsehbaren deutschen Modeinfoportal „Modeopfer110“⁷⁸⁵, in dem der Modeschöpfer Karl Lagerfeld und seine Arbeit mit religiösen Metaphern versehen wird:

Lagerfeld, der als Sohn eines Milchfabrikanten in Norddeutschland aufwuchs, um schließlich in Paris zum Modepapst aufzusteigen, lädt Autorin Martina Neuen in sein Hauptquartier ein, wo sich etliche Parallelen zur Welt der Religion auftun. Das Headquarter von Lagerfeld der Vatikan, seine Engel Models wie Claudia Schiffer oder Inès de la Fressange, die Bibel die Vogue und die vielen Gläubigen, die dem Modepapst beinahe blind folgen, die Kunden. Und es wird deutlich, dass die Mechanismen der Modewelt um Modepapst Karl Lagerfeld ganz ähnlich funktionieren, wie die der großen Weltreligionen. Nur mit dem Unterschied, dass hier die Vision einer entrückten Welt eine Spur glamouröser ausfällt. [...] So wie es sich anhört, dürfen wir uns also auf ein Feuerwerk an Eindrücken gefasst machen. Bis dahin bleibt die Frage, ob die Mode für uns eines Tages doch noch zur wahrhaftigen Religion werden kann.⁷⁸⁶

Dieses Zitat ist auf mehreren Ebene aufschlussreich für die Frage nach der Bedeutung von Religion für ein Kleidungssystem: Es impliziert auf humoristische Art ein vergleichendes Spiel mit Religion, das mit Blick auf die Resultate der vorliegenden Studie nicht so überraschend ist, wie es zunächst erscheint. Religion wird dabei als etwas Ambivalentes betrachtet: Sie wird einerseits als Machtapparat dargestellt, der die Menschen zu „blinden Gläubigen“ mache, gleichzeitig ist sie in Form der „Wahrhaftigkeit“, so der letzte Satz, aber auch etwas Erstrebenswertes. Mode wird dabei von Religion dadurch abgegrenzt, dass sie zwar auch eine „entrückte Welt“ (also etwas Transzendenten) propagierte, aber diese „glamouröser“ ausfalle – wobei dies aus einer religiösen geschichtlichen Sicht, z.B. mit Blick auf die Opulenz des religiösen Barocks, doch noch zu beweisen wäre. Durch den Vergleich von Lagerfeld mit dem Papst wird Macht, Wichtigkeit und wiederum Ernsthaftigkeit des Modeschöpfers suggeriert sowie impliziert, dass das „Weltliche“ der modisch regulierten Kleidung eine religiöse Grundlage habe.

785 Gegründet und geführt wird diese Plattform von den Modedesignerinnen Berit Müller und Anja Steffen.

786 Modeopfer110: http://www.modeopfer110.de/mode-styling/mode-news/modene_wsdetail/article/karl-lagerfeld-bei-vox-mode-als-religion.html (26.10.2015).

Die Übertragung religiöser Ernsthaftigkeit auf die Modewelt kann auf Seiten religiöser Organisationen negative Reaktionen auslösen, wobei unter anderem das „Spiel“ mit Religion problematisiert wird. Solche Reaktionen, die die Tiefsinnigkeit von Mode in Frage stellen, sind jedoch, wie bereits bei der provokativen Funktion der Rezeption religiöser Codes gesehen, nicht nur werbetechnisch wirksam, sondern unterstreichen gleichzeitig (und vielleicht paradoxy) die Ernsthaftigkeit und Wichtigkeit des Modesystems, im Sinn, dass Mode und ihre Repräsentationen als dermaßen wichtig konstruiert wird, dass Reaktionen (auch abweisende) darauf generiert werden.

Die Aufnahme religiöser Codes kann also Kleidung Tiefsinnigkeit und Gewicht verleihen und das Kleidungssystem vom (als langweilig empfundenen) Alltag abgrenzen. Kleidungsstücke können so zu Medien von Transzendenz stilisiert werden.

13.2.2 Religiöse Funktion

Zweitens können die rezipierten religiösen Codes im Black Metal neben ihrer ästhetischen Funktion durchaus die Bedeutung haben, die ihnen eine Interpretation ausserhalb der Szene gerne zuweist: Die Codes können Ausdruck einer normativ-religiösen Weltanschauung, die sich zum Beispiel im Okkultismus oder Arten des Satanismus ausprägt, sein. Die Codes werden also teilweise in einem religiösen Sinn weiterverwendet. Ich will diesen Grund für die Rezeption religiöser Codes deshalb *eine religiöse Funktion* nennen.

Bei der Rezeption von Codes aus religiösen Traditionen kann beobachtet werden, dass sich oftmals die Art der religiösen Resonanzfelder, auf die verwiesen wird, verschiebt: Das Petruskreuz wird zu einem Code für eine okkult-satanistische Weltanschauung. Oder das Memento Mori-Motiv, das mit Hinblick auf Jenseitsvorstellungen in einem traditionell christlichen Umfeld zu einem „guten“, d.h. gemäss den religiösen und moralischen Vorstellungen geführten Leben animieren soll, wird zu einem Verweis auf den Tod und das Negative als Weltbild. Es kann somit das Gegenteil der traditionellen Funktion auslösen, nämlich als zu eng empfundene moralische Regulierungen der Gesellschaft (z.B. in sexueller Hinsicht) zu durchbrechen oder zu hinterfragen. Religiöse Codes werden also weiterhin religiös verwendet, allerdings können sich dabei die Deutungen der Codes innerhalb der religiösen Funktion verschieben.

Auch ausserhalb von Black Metal findet sich eine Aufnahme religiöser Codes in Kleidungssystemen mit einer Weiterführung der religiösen Funktion. Beispielsweise kann ein ausserhalb eines religiösen Kontextes produziertes Modeschmuck-Kreuz von den Trägern angelegt werden, um im Alltag eine Zugehörigkeit zu einem bestimmten christlichen Weltbild auszudrücken. Mit dieser religiösen Funktion eines Modeschmuckkreuzes spielt eine Postkarte, die die evangelisch-reformierte Kirche Nürnberg, also eine staatlich anerkannte religiöse Organisation in Deutschland, herausgegeben hat (Abb. 58 a und b). Die Postkarte zeigt auf der Vorderseite ein Modeschmuck-Kreuz in schwarz-weiss. Dieses wird monosemiert durch die Beischrift „Wenn Sie hier mehr als Klunker sehen...“, wobei das Kreuz als Modeschmuck durch den Begriff „Klunker“ normativ abgewertet wird und semantische Resonanzfelder wie „Kitsch“, „Oberflächlichkeit“ oder „Zurschaustellung von Mode-Flair“ angetönt werden.⁷⁸⁷ Dreht man die Karte um, ist zu lesen „...dann treten Sie ein in die evangelische Kirche. Der Schritt zurück bringt Sie voran!“ Die Karte richtet sich also in erster Linie an Leute, die aus der evangelischen Kirche ausgetreten sind und die gemäss der Intention der werbenden Postkarte „zurückkommen“ sollen. Die Karte spielt also mit der Polysemie von Modeschmuck, wobei sie eine religiöse Funktion des Schmuckes bevorzugt und diese sogar propagiert wird.

787 Die Postkarte reiht sich damit, zumindest implizit, in die Jahrhunderte alte europäische ikonographische Modekritik von kirchlicher Seite her ein. Siehe zu dieser Modekritik seit dem Mittelalter Wolter 2002.



Abb. 58a und b: Postkarte, die mit der Verwendung religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur „spielt“, herausgegeben von der evangelischen Kirche Nürnberg. Fotos: Höpflinger.

13.2.3 Funktion des Anzeigen von Zugehörigkeit

Drittens finden sich Verschiebungen und Adaptionen der Semantiken in Richtung eines Verweises auf die Zugehörigkeit zum Black Metal. Ich will

diese Funktion eine *identifikatorische* nennen. Das Petruskreuz steht in dieser Auslegung nicht mehr für eine religiös-okkulte Weltanschauung, sondern wird zu einem Code für die Identifikation mit Black Metal als Musik und als Lebensstil. Eine identifikatorische Bedeutung der rezipierten Codes sowie die Kommunikation dieser Zugehörigkeit nach aussen treten also in den Vordergrund. Dies ist eine im Black Metal besonders wichtige Funktion der Aufnahme religiöser Codes. Eine ähnliche Funktion kann auch in anderen Musikszenen beobachtet werden, beispielsweise wird das mit Glitzersteinen besetzte Kreuz im Hip-Hop ähnlich verwendet (auch wenn hier, analog zum Black Metal, auch die anderen hier aufgezählten Funktionen herauskristallisiert werden können). Aber auch ausserhalb von Musikszenen ist die Verwendung religiöser Codes in einem identifikatorischen Sinn immer wieder anzutreffen. Die stilisierte Medusa im Logo des italienischen Modeunternehmens Versace ist ein prägnantes Beispiel für eine solche Funktion. Medusa ist eine aus der griechisch-römischen Mythologie übernommene Figur. Wenn im Logo eines Modeunternehmens darauf Bezug genommen wird, öffnen sich vielfältige semantische Verweise, beispielsweise auf die klassische Herkunft der italienischen Kultur oder auf die Figur Medusa, die die Betrachtenden versteinert (oder im Sinne des Modeunternehmens gesprochen: total in ihren Bann zieht). Das Versace-Logo, zum Beispiel auf einer Tasche, dient nun jedoch nicht in erster Linie in einem weltanschaulichen Sinn als Referenz auf die antike Mythologie (auch wenn das hinzukommen kann), sondern nimmt vor allem eine identifikatorische Funktion mit einem Modelabel und einem damit verbundenen Lebensstil ein. Eine Trägerin zeigt durch dieses Logo, dass sie sich eine solche kostspielige Tasche leisten kann, womit sie sich zu einer modischen Ingroup zählt und sich die Gewinnung von sozialem Prestige erhofft (was je nach Kontext, in dem sie sich bewegt, mehr oder weniger gut funktioniert); sie zeigt aber auch, dass sie einen klassisch-italienischen Kleidungsstil bevorzugt. Der eigentlich religiöse Verweis wird hier also adaptiert und zu einem Identifikationsmerkmal.

13.2.4 Abgrenzende Funktion

Viertens kommt dem, was Akteure im Black Metal als Provokation bezeichnen, eine für die Verwendung religiöser Codes in der Populärtkultur nicht zu vernachlässigende Bedeutung zu. Religiöse Codes werden dazu verwendet, sich von etwas, das als „aussenstehend“ konstruiert wird, abzgrenzen. Oft werden im Black Metal religiöse Codes aufgenommen, um

sich mit ihnen von dem, was in der Szene als „Religion“ verstanden wird (also religiösen Traditionen im engeren Sinn) abgrenzen. Der Verweis auf religiöse Denk- und Handlungsfelder fällt also weg und wird ersetzt mit einer zwar ebenfalls identifikatorischen Funktion, die aber mehr durch Abgrenzungs- als durch Zugehörigkeitsprozesse charakterisiert ist. Im Gegensatz zu einem Verweis auf den Bezug zur Black Metal-Szene, der sich an Gleichgesinnte richtet, steht hier stärker ein Statement gegenüber „Aussenstehenden“ im Vordergrund. Ich will diese Funktion deshalb als *abgrenzende* bezeichnen.

Auch ausserhalb der Black Metal-Szene werden religiöse Codes immer wieder für vestimentäre „Provokationen“ und Abgrenzungen verwendet. Andere populäre Musik ist ein besonders wichtiges Setting, man denke an die Inszenierung von Popmusikerinnen wie Madonna oder Lady Gaga in Musikvideos, die von emisch religiösen oder öffentlichen Seiten als „skandalös“ oder sogar „blasphemisch“ bezeichnet werden.⁷⁸⁸ Aber auch in Feldern ausserhalb von Musiksubkulturen findet sich eine abgrenzende Funktion der vestimentären Aufnahme religiöser Codes. Wiederum finden sich beispielsweise in der Modebranche vielschichtige Beispiele wie die in diesem Buch bereits aufgeführten Werbungen für Benetton oder das François et Marithé Girbaud Fashion House (Abb. 9 und 10). Man kann bei solchen Werbestrategien vermuten, dass gewisse provokative Absichten bereits bei den Produzenten intendiert waren, denn ein „Skandal“ erhöht den Werbeeffekt – und eine Überschreitung der Normen hinsichtlich des religiösen Imaginären scheint besonders schnell zu einem solchen „Skandal“ zu führen. Fest steht auf jeden Fall, dass beide Werbungen von gewissen Rezipienten als provokativ aufgefasst wurden, und zwar, weil darin religiöse Codes auf eine spezielle, nicht der hegemonialen Darstellungsart folgenden Art und Weise als Werbung für Mode benutzt werden (siehe Kap. 3.2.3). Mit dieser speziellen Verwendung religiöser Codes werden normative Vorstellungen und Regulierungen wie der Zölibat und die Keuschheit bei der Werbung von Toscani für Benetton und das patriarchale System der römisch-katholischen Kirche bei Girbaud hinterfragt und auf einer visuellen Ebene kritisiert. Die Provokation ist hier verbunden mit einer Abgrenzung gegenüber als konservativ oder veraltet erscheinenden Lebensvorstellungen.

788 Als ein Beispiel für eine öffentlich-mediale Anhandlung der „Skandale“ von Madonna, siehe stern.de:
<http://www.stern.de/lifestyle/leute/madonnas-groesste-skandale-3260526.html> (2.2.2016).

13.2 Verweise auf Religion in der Populärkultur: Abschliessende Systematisierung

Diese vier hier herauskristallisierten Funktionen der Rezeption religiöser Codes in einem vestimentären System, die sich mit Ästhetisierungsprozessen koppeln, wurden zur konzeptuellen Systematisierung voneinander getrennt. Empirisch stehen sie jedoch in facettenreicher Interrelation zueinander. Dies hat die Studie zu Black Metal-Kleidung prägnant gezeigt: Religiöse Codes werden auch dann, wenn sie mit neuen religiösen Semantiken gefüllt werden, als Zugehörigkeitsstatement zum Black Metal verwendet und dienen gleichzeitig als Abgrenzung gegenüber etwas, das als Aussenwelt konstruiert wird. Aber auch bei der in Kap. 3.2.1 thematisierten Tempel of Denim-Modeschau in Berlin spielen mehrere Funktionen der Aufnahme religiöser Codes eine Rolle: Auch hier kann neben einer ästhetisierenden eine provokative Funktion nicht negiert werden. Gleichzeitig verleiht die Rezeption genau dieser Codes der Schau aber auch Ernsthaftigkeit und Tiefe und hebt sie von anderen Shows ab. Der Spruch *All is one* steht plakativ für diese Funktion, die aber auch durch die Zusammenstellung der religiösen Codes repräsentiert wird. Die ganze Modeschau ist ein Aufruf zu religiöser Toleranz, eine „Botschaft“, die visuell durch ein Zusammenstellen unterschiedlicher religiöser Verweise ausgedrückt wird.

13.2 Verweise auf Religion in der Populärkultur: Abschliessende Systematisierung

Ästhetisierungsprozesse, in deren Rahmen religiöse Codes rezipiert werden, werden also mit verschiedenen anderen Funktionen verbunden. Mit diesen Funktionen, die religiöse Codes in der Populärkultur übernehmen, sind verschiedene soziokulturelle Prozesse verbunden. Ich will nun im Folgenden über die Implikationen dieser Prozesse nachdenken. Dabei kristallisieren sich als generalisierende Mechanismen folgende Prozesse heraus: Mit der Ästhetisierung von Alltagsprodukten durch religiöse Codes sind zunächst Popularisierungsprozesse dieser Codes verbunden, die spezifischen Codes werden verbreitet und bekannt. Popularisierungsprozesse verändern Sehgewohnheiten, auch bezüglich religiöser Codes. Ich will deshalb zweitens der Interpretation der Wahrnehmung nachgehen. In ihrer Ästhetisierung und Popularisierung schwanken religiöse Codes zwischen Monosemierungsprozessen und der mit ihnen verbundenen Polysemie. Drittens soll also als Implikation ein fluides Transgredieren zwischen Monosemierung und Polysemie thematisiert werden. Damit hängen normative Formungen des Materiellen und Visuellen zusammen. Es stellen sich viertens Fragen nach Ordnungskategorien und Durchbrechungen dieser

Ordnungen. Durch all diese Prozesse entsteht am Ende etwas, das ich hier als „neues religiöses Wissen“ betiteln will. Ich werde zuletzt darauf eingehen. Danach wird die Studie mit einem Ausblick abgeschlossen.

13.2.1 Bekannte Codes: Popularisierung

Die Verwendung religiöser Codes, wie ich sie hier betrachtet habe, ist Teil populärkultureller Prozesse. Sie zeigen sich im Kontext von Modeszenen, Jugendkulturen, Musikfeldern, in populären Medien, in der Kunst und im Bereich marktlicher Prozesse. Ich habe in der vorliegenden Studie zwar auf die Gegenwart fokussiert, es ist aber zu betonen, dass populäre Kultur und mit ihr die Rezeption religiöser Codes ausserhalb einer religiösen Organisation keineswegs eine Erfindung der jüngsten Zeit sind. Solche Prozesse können bereits in der Antike⁷⁸⁹ und quer durch die europäische Religionsgeschichte⁷⁹⁰ hindurch verfolgt werden, wobei der Versuch vieler Forschenden aber darauf liegt, solche Prozesse im Handlungskontext traditioneller religiöser Organisationen oder als religiöse Glaubensstatements zu lesen – was meines Erachtens nur bedingt funktioniert.⁷⁹¹ Mediatisierungsprozesse von Religion spielen (und spielten auch früher) eine massgebliche Rolle zur Konstitution und Verbreitung religiöser Codes, denn mit dieser Mediatisierung sind Popularisierungsprozesse verbunden.⁷⁹²

Popularisierungsprozesse zeichnen sich aus durch eine Reduktion des Repertoires an Codes. Was Stefanie Knauss für religiöse Codes in der Werbung ausgearbeitet hat, nämlich, dass sich diese auf eine immer wieder rezipierte spezifische Palette an bestimmten Codes beschränken lassen, zeigt sich auch für einen Blick auf Kleidung:⁷⁹³ Es werden vestimentär nicht alle möglichen religiösen Codes aufgenommen, sondern die Rezeption beschränkt sich auf ein bestimmtes Repertoire, das immer wieder in adaptierter Form auftaucht. Dieses Repertoire ist modischen oder im Fall unserer Fallstudie subkulturellen Prozessen unterworfen. Gleichzeitig zeigt sich

789 Siehe dazu Allason-Jones 2015 zu zoomorphen Broschen im römischen Britannien.

790 Siehe Höpflinger 2013 für Eisengusschmuck im frühen 19. Jahrhundert.

791 Siehe das Dilemma der Deutung bei Allason-Jones 2015, 75ff. Allason-Jones betont die Problematik der semantischen Zuordnung der Motive zu Gottheiten und sogar zu religiösen Traditionen (keltisch oder römisch).

792 Für einen aufschlussreichen Zugang zu Popularisierungsprozessen siehe Knoblauch 2014.

793 Siehe Knauss 2010 und vor allem Knauss 2015.

aber bei einem diachronen Blick auf die Rezeption religiöser Codes in Kleidung, dass in Wellenbewegungen immer wieder dieselben Codes auftauchen. Religiöse Codes, die bereits populärkulturellen Mediatisierungen unterworfen wurden, werden immer wieder aufs Neue popularisiert. Dabei liegen die Gründe für die Wahl bestimmter Codes meines Erachtens nicht in erster Linie in den Codes selbst und ihrer traditionellen Semantik, sondern an spezifischen Moden und soziokulturellen Vorstellungen (etwas plakativ könnte man von „Zeitgeschmack“ sprechen) und vor allem dem bereits anzutreffenden Vorhandensein und der Bekanntheit der betreffenden Codes in einem diachron vermittelten popularisierten soziokulturellen Repertoire.

Der Skandinavist Matthias Teichert präsentierte in einem Vortrag das Bild einer soziokulturellen „Requisitenkammer“, aus der zu bestimmten Zeiten dieselben Requisiten zur Ausstattung und Repräsentation kollektiver Vorstellungen entnommen werden.⁷⁹⁴ Dieses Bild passt zu den von mir beobachteten Prozessen: In der „Requisitenkammer“ des Black Metal befindet sich eine reglementierte Palette an religiösen Codes, die immer wieder zur Repräsentation soziokultureller Vorstellungen hervorgenommen werden. Allerdings würde ich dabei stärker als Teichert die Wichtigkeit der Repräsentation sowie ihren prozessualen Charakter hervorheben. „Requisiten“ in diesem Sinn sind nicht nur Beigaben, sondern können zu Protagonisten soziokultureller Bedeutungsgenerierung werden im Sinn – metaphorisch gesprochen – des Schwertes Excalibur, das den legendarischen Artus erst zum König macht. Das Prozessuale an dieser „Requisitenkammer“ kann mit einem Bild des Kunsthistorikers Hans Belting illustriert werden: Er spricht von Bildern als Nomaden, die durch die Zeit und von Medium zu Medium wandern, sich dabei verändern, aber dennoch erkannt werden.⁷⁹⁵ Ich will mit Blick auf Popularisierungsprozesse also nicht nur die Kohärenz und Konstanz der Palette der rezipierten religiösen Codes, sondern gleichzeitig auch die ästhetische und semantische Fluidität und Anpassungsfähigkeit dieser popularisierten Codes besonders betonen. Dies wirkt auf den ersten Blick paradox, aber kann wieder am Sinnbild der soziokulturellen Requisitenkammer illustriert werden: Es werden zwar im-

794 Vortrag von Matthias Teichert mit dem Titel „Die altnodi(sti)sche Matrix. Nordgermanische Mythologie als Requisitenkammer des Black Metal und Probleme der mediävistischen Rezeptionsforschung“, gehalten am 15.1.2016 am Workshop „Skandinavistik und Metal Studies. Ansätze, Methoden und Perspektiven“, Skandinavistisches Seminar der Georg-August-Universität Göttingen.

795 Belting 2002.

mer wieder dieselben Requisiten verwendet, sie werden aber neu bemalt, umgespritzt, dem Zeitgeschmack gemäss dekoriert und in neue Bühnenbilder integriert. Auf unser Forschungsinteresse umformuliert: Religiöse Codes werden immer wieder neu rezipiert, adaptiert, neu zusammenge stellt und in unerwartete Kontexte eingefügt. Dennoch (oder gerade des wegen) scheint eine Erkennbarkeit der betreffenden Codes – auch als religiös – massgebend zu sein für die Popularisierung dieser Codes.⁷⁹⁶

Dem gegenwärtigen „Zeitgeschmack“ entsprechen in der Haute Couture als typisch christlich wahrgenommene Codes; besonders populär sind das Kreuz, Madonnen- und Jesusdarstellungen sowie orientalisierende Kleidungsstücke; in der Alltagskleidung sind es Totenköpfe und andere Memento Mori-Codes, Kreuze und fernöstliche Codes. Ein Blick auf die Verwendung religiöser Codes in der Populärkultur der vergangenen 200 Jahre zeigt, dass sich bezüglich dieses Repertoires eine Konstanz feststellen lässt, wobei heute antike und altägyptische Codes im historischen Vergleich in den Hintergrund treten (was sich allerdings wieder wandeln kann).⁷⁹⁷

Verbunden mit diesen Reduktionsmechanismen bezüglich der rezipierten Bandbreite an Codes finden sich in Popularisierungsprozessen vielfach auch ästhetische (und zum Teil semantische) Simplifizierungen der religiösen Codes, die dazu dienen, die Codes unmittelbar erkenn- und deutbar zu machen. Dies geschieht dadurch, dass scheinbar störende Elemente des Codes entfernt und dass die Codes selbst ästhetisch reduziert werden, wobei die Simplifizierung bisweilen so stark ausfallen kann, dass nur noch ein wesentlicher Bestandteil des Codes, man denke etwa an die Reduktion der ikonographischen Traditionen zur „Sündenfallgeschichte“ auf einen (vielfach stilisierten) Apfel und eine Schlange oder eine Frau und einen Apfel, wie es in der Populärkultur immer wieder zu beobachten ist.⁷⁹⁸ Dies ist auch für die Rezeption religiöser Codes in der Kleidungskultur beobachtbar: Religiös-vestimentäre Codes müssen, so oftmals die Intention der Produzierenden, von Rezipierenden sofort erkenn- und interpretierbar sein. Dabei erfolgt eine Simplifizierung der Codes in Richtung auf von einem Kollektiv (z.B. einer Ingroup) deutbare Merkmale.⁷⁹⁹ Oder umge-

796 Siehe Knauss 2015; von Wyss-Giacosa 2015.

797 Siehe Höpflinger 2013; Thiel 2000, 293ff.

798 Siehe Knauss 2015.

799 Siehe dazu Klinkhammer 2015.

kehrt formuliert: Wirkungsvolle, einfache Codes scheinen sich vestimentär besonders durchzusetzen.⁸⁰⁰

Die Verwendung religiöser Codes ist also Teil popularisierter Religion, wobei die Popularisierung nicht nur die Wahrnehmung der religiösen Codes und ihre Kontexte sondern auch die Codes selbst verändert.

13.2.2 Interpretation der Wahrnehmung: Formung von Semantiken

Wie Karl Lagerfeld in der oben zitierten Aussage deutlich macht, formt Kleidung nicht nur Vorstellungen, sondern – damit zusammenhängend – auch die Perzeption. Beispielsweise wurde jahrhundertelang (vor der Zeit der plastischen Chirurgie) Schönheit durch vestimentäre Praktiken und Kleidungsstücke generiert – und zwar auf eine doppelte Weise: Einerseits formten Kleidungsstücke den Körper gemäss den vorherrschenden kollektiven Idealvorstellungen (zum Beispiel durch ein Korsett), aber Kleidung – und in diesem Fall vor allem modische und normative Regulierungen – prägten auch die besagten Idealvorstellungen. Zwischen Kleidungsstück, Wahrnehmung und Vorstellungen besteht also eine kaum zu trennende Interdependenz. Davon ist auch die Rezeption religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur nicht ausgenommen: Durch sie werden Vorstellungen über Kleidung und damit verbundene Identifikationsprozesse geformt, aber ebenso über Religion. Zum Beispiel basiert die Deutung des christlichen Petruskreuzes als antichristlich auf der Mediatisierung und damit Popularisierung (auch fiktiver) okkultistischer Vorstellungen und Gemeinschaften im 20. Jahrhundert, wobei die Rezeption dieses Codes durch Horrorfilme und auf Kleidungsstücken in Subkulturen wie dem Black Metal eine massgebliche Rolle zur Popularisierung dieser spezifischen Semantik beigetragen hat.

Die mit religiösen Codes verbundenen Vorstellungen, also das soziokulturelle Imaginäre, in das sie eingebettet sind und die sie repräsentieren, sind vielfach entscheidend dafür, ob ein religiös-vestimentärer Code konzeptuell in die Kategorie „religiöse Kleidung“ eingeteilt werden kann oder ob es sich um die Verwendung religiöser Codes in einem Kleidungssystem handelt. Dieses Imaginäre wird geprägt vom Wissen der Rezipierenden, von bestehenden Traditionslinien und vom Einbettungskontext des Kleidungsstückes. Eine Mönchsrobe in einem Kloster wird konzeptuell sinn-

800 Dabei liegt diese Simplifizierung, gerade im Bereich vestimentärer Rezeption, auch in technischen Einschränkungen begründet.

vollerweise als religiöse Kleidung, dieselbe Mönchsrobe auf einer Heavy Metal-Bühne als Teil der Populärkultur gedeutet, womit die jeweils von Seiten der Träger und Rezipientinnen anderen Vorstellungen, Reaktionsmöglichkeiten und Rezeptionspraktiken erklärt werden können. Mit Kleidung und religiösen Codes verbundene Vorstellungen sind also hochgradig kontextabhängig.⁸⁰¹ Aufschlussreich ist nun, dass auf der emischen Ebene, zumindest in der Fallstudie, nicht diese Kontextabhängigkeit zur Deutung von Kleidung herangezogen wird, sondern der Fokus auf einer Verbindung zwischen Kleidungsstück und der es tragenden Person liegt. Es geht auf emischer Seite um „Authentizität“.⁸⁰²

Doch was genau macht diese „Authentizität“ aus, die auch die Akteurinnen in der Fallstudie immer wieder angesprochen haben? Gemäss den am Fallbeispiel gemachten Untersuchungen wird Authentizität generiert, indem durch *signifying practices*, also durch semantisch spezifische Codes in bestimmten Kontexten, eine Identifikation zwischen den Trägerinnen und den kontextbezogenen soziokulturellen Vorstellungen und Erwartungen bezüglich der Rolle der Trägerin geschaffen wird.⁸⁰³ Authentizität ist also die kollektive Beurteilung einer individuellen Entsprechung von kollektiven Erwartungen, die an bestimmte räumliche und zeitliche Kontexte gebunden sind. Authentizität in diesem Sinn ist eng verbunden mit der Erlangung sozialen Prestiges. Auch wenn die emische Betonung also den Fokus auf die Trägerin eines Kleidungsstückes legt, ergibt sich hier ein komplexes Zusammenspiel von individueller Praxis, kollektiven Vorstellungen, Machtprozessen sowie Kontexten und Räumen des Tragens. Es ist dieses spezifische Zusammenspiel, das Wahrnehmungen eines Kleidungsstückes formt – bzw. emisch ausgedrückt „Authentizität“ und soziales Prestige herstellt. Brüche in diesem Zusammenspiel resultieren im Verlust des sozialen Prestiges für das Individuum oder sogar in juristischen oder politischen Ausgrenzungen (man denke an historische Verbote von *Cross Dressing*, das als für ein Geschlecht nicht-authentische Kleidung interpretiert wird)⁸⁰⁴. Ich will dieses komplexe Zusammenspiel an einem Beispiel verdeutlichen:

801 So betont Dorothea Lüdeckens, dass Kleidung erst durch Kontexte „religiös“ werde. Siehe Lüdeckens 2013.

802 Auf dieses Phänomen bin ich nicht nur im Rahmen meiner Forschung im Heavy Metal gestossen, sondern auch bei der Untersuchung des Bündner Talars und im Rahmen einer kleinen Studie mit Mittelaltermusik-Fans. Siehe Höpflinger 2015a; Höpflinger (im Erscheinen).

803 Siehe Du Gay 1997, 5.

804 *Cross Dressing* war in Europa jahrhundertelang problematisch, wobei Verbote sich unter anderem auf die „Travestieverordnung“ in Dtn. 22.5 beziehen, also

Ein weisses Hochzeitskleid im Rahmen einer traditionellen Hochzeit würde von den meisten Anwesenden heute als „authentisch“ (und sogar „schön“, eine weitere das Prestige steigernde Bestimmung) bezeichnet werden – solange die Braut es trägt. Trägt es ein Gast, wird es auf dieser emblematischen Ebene sozial problematisch, weil es als Affront gegen die jeweilige Braut und die kollektiven Erwartungen gedeutet werden könnte. Handelt es sich allerdings um eine queere, dadaistische oder anderweitig die Normen durchbrechende Hochzeit, dürfen Gäste, besonders auch männliche, das Kleid tragen, ohne soziales Prestige zu verlieren, in einer psychiatrischen Abklärung zu landen oder in die diffuse juristische Kategorie der „Erregung öffentlichen Ärgernisses“ eingeteilt zu werden.⁸⁰⁵ Genauso sozial problematisch wie das Tragen eines Kleidungsstückes durch eine nicht den kollektiven Erwartungen entsprechenden Person ist das Tragen eines textilen Stücks in einem nicht erwartungsgemäßen Raum: Trägt die Braut ihr weisses Kleid nämlich nicht zu ihrer Hochzeit, sondern zu einem Vorstellungsgespräch als Automechanikerin, kann es zu sozialen Ausgrenzungen von Seiten des potentiellen Arbeitsgebers kommen. Sozial wiederum anerkannt ist dasselbe weisse Brautkleid allerdings als „Verkleidung“, also deklariert als ein spielerischer, zeitlich abgegrenzter Handlungsräum, der im soziokulturellen Imaginären (meist durch Konstruktion einer Tradition) verankert ist, sei es zum Beispiel an der Fastnacht oder auf der Bühne in einem Theaterstück.

Nicht nur die Träger, ihr Alter, ihr Gender, ihr soziales Prestige und so weiter, sondern auch die Kontexte und die Räume des Tragens spielen also eine massgebliche Rolle für die Wahrnehmung von Kleidungsstücken sowie für die Formung mit ihnen verbundener Erwartungen und Vorstellungen.

religiös begründet wurden. In den USA ist vor allem das sich Kleiden als Frau für als männlich geltende Personen noch heute je nach Bundesstaat in der Öffentlichkeit nicht zu empfehlen. Siehe die Empfehlungen auf der österreichischen *Cross Dressing*-Seite, wo die Lesenden interesseranterweise immer wieder darauf hingewiesen werden, bitte keine öffentliche Aufmerksamkeit zu erregen: <http://crossdress.transgender.at> (10.12.2015). Siehe zu *Cross Dressing* im historischen Kontext Dekker/Van de Pol 1990; Lehnert 1997; Steinberg 2001; Bauer 2006; Höpflinger 2008; zu gesellschaftlichen Normen und *Cross Dressing* Erkins/King 1996.

805 Was als „normal“ und was als „abnormal“ gilt, ist soziokulturell bedingt und hochinteressant für die Analyse einer bestimmten Gesellschaftsform, wie vor allem Michel Foucault prägnant herausgearbeitet hat, siehe u.a. Foucault 2012; Foucault 2013; zu der sozialen Ausgrenzung von Menschen in psychiatrischen Kliniken auch Goffmann 2006.

Da die Wahrnehmung von Kleidung und die durch sie angestossene Realitätskonstruktion dermassen komplex und vielschichtig ist, überrascht es wenig, dass sich, auch gerade bezüglich der Verwendung religiöser Codes, die Selbstwahrnehmung der Akteure, die von ihnen interpretierte Fremdwahrnehmung und die von aussen zu beobachtende Fremdwahrnehmung nicht entsprechen müssen.⁸⁰⁶ Dies hat die Studie zur Black Metal-Kleidung prägnant gezeigt: Die Akteure empfinden ihre Kleidung in der Regel als provozierend und abgrenzend, wobei sie religiösen Codes eine signifikante Rolle in dieser Provokation zusprechen und die Fremdwahrnehmung auf dieser Matrize deuten. Meine Beobachtungen zeigen aber eher, dass die Kleidung der Akteurinnen von Leuten, die nicht in der Szene verkehren, nicht „lesbar“ ist, weshalb beispielsweise die langen Haare der Männer abgrenzender sein können als die T-Shirts mit den religiösen Codes.

Die Intention der Trägerinnen ist also nur ein kleines Teilchen im komplexen Deutungspuzzle von Kleidung: Die Verwendung religiöser Codes in Kleidung wird geformt im Zusammenspiel von materiellem Textil, dem individuellen Träger und dessen Intention, dem zeitlichen und räumlichen Handlungs- und Tragekontext und dem mit dem Kleidungstück, dem Träger und dem Kontext verbundenen soziokulturellen Imaginären, also den kollektiven Erwartungen an Kleidungsstück, Träger, Handlungskonventionen, die individuelle Perzeption (die soziokulturell geformt ist) und den Kontext. Dabei wird dieses Zusammenspiel auf der emischen Ebene nur selten reflektiert, sondern es wird als selbstverständlich wahrgenommen. Involvierte „wissen“, was wer wann und wo tragen darf; es ist ein durch Sozialisation und Erlernen geformtes Wissen um normative Regulierungen und kollektive Erwartungen (mehr dazu in Kap. 13.2.4). Dies ist mir im Rahmen der teilnehmenden Beobachtung in der Black Metal-Szene deutlich geworden: Der Erwerb von sozialem Prestige hängt vom Abdrukken, Besitzen und Tragen der „richtigen“, d.h. den szeneinternen Vorstellungen und Normen entsprechenden, vielfach religiösen Codes ab. Was die „richtigen“ Codes sind, konnte mir aber keiner der Akteure erklären, sondern dies wird durch Nachahmung und Beschäftigung mit den szeneinternen Vorstellungen erlernt, wobei dieses Wissen nicht reflektiert, sondern „intuitiv“ angewandt wird. Es geht also bei der Verwendung religiöser Codes in der vestimentären Populärkultur stark um die Repräsentation der den Vorstellungen entsprechenden Kleidungsstücke, vor allem

806 Siehe dazu die Fallstudien bei Grigo 2015.

um die Wahl der imaginär mit soziokulturellem Prestige aufgeladenen Codes.

13.2.3 Mediale Vermittlung: Polysemie und Monosemierung

Die Interaktion zwischen Individuum und Kollektiv funktioniert ebenso wie Interaktionen zwischen einzelnen Individuen über medial vermittelte Kommunikation, also über das, was David Morgan von Rezipientenseite als „feel, smell, hear, and see“ ausgedrückt hat.⁸⁰⁷ Ich möchte deshalb noch etwas tiefer über diesen Aspekt der medialen Vermittlung der Verwendung religiöser Codes in der Populärkultur nachdenken, der massgebend ist für die Formung und Erlernung der vestimentären Rezeption religiöser Codes. Wie Stuart Hall überzeugend dargelegt hat, sind die Produktion kultureller Bedeutung, die mediale Vermittlung sowie die Rezeption keineswegs linearen Prozessen unterworfen.⁸⁰⁸ Im Gegenteil: Diese Prozesse, die sich auf Kleidung übertragen lassen, sind vielschichtig und polysem. Gleichzeitig – oder vermutlich genau wegen der Polysemie von Kleidungsstücken – lassen sich vielfältige Monosemierungsprozesse beobachten, also Lenkungen der Deutungsoffenheit in eine bestimmte semantische Richtung.

Von Produktionsseite her gibt es verschiedene Strategien, um Monosemierungsprozesse anzustossen: Dazu gehören zunächst mit dem Material verbundene Monosemierungen, man denke an unterschiedliche Schnittführungen von Herren- und Damenkleidungsstücken. Bezüglich der Rezeption religiöser Codes geschieht dies vor allem durch eine Hinzufügung von Text, z.B. einer Markenbezeichnung, die deutlich macht, dass ein Kleidungsstück keine religiöse Funktion hat, oder der Kombination von Bild und Text, wie beim in Kap. 8.2 genannten Marduk-Beispiel, bei dem das aufgedruckte *Fuck me Jesus* die Bildsemantik redundant unterstreicht und durch eine semantische Öffnung gleichzeitig (paradoxerweise) monosemiert. Denn die Text-Hinzufügung öffnet zwar die visuell dargestellte „wörtliche“ Bedeutung des Onanierens mit einem Kruzifix in Richtung einer allgemeineren antichristlichen Weltanschauung, schliesst damit aber andere mögliche semantische Deutungen des Bildes aus.

Hinzu kommen von Produzierendenseite aus Monosemierungsstrategien, die nicht das Materielle tangieren, sondern den Kontext. Beispielsweise

807 Morgan 2010, 5.

808 Hall 2004.

gehört die Festlegung des Preises eines Kleidungsstückes zu Monosemierungstaktiken, indem auf einen bestimmten Käuferkreis fokussiert wird. Gerade im subkulturellen Bereich wie der Black Metal-Szene monosemieren auch auf dem Internet und in Magazinen veröffentlichte Interviews mit den Produzierenden (in diesem Fall der Band) die Kleidungsstücke. In solchen Interviews legen Bands in der Regel ihre Weltanschauung und ihre Vorstellungen von Black Metal aus, was die Polysemie der von ihnen produzierten T-Shirts und der darauf benutzten religiösen Codes eingrenzen kann. Jedoch nicht nur von den Produzierenden, auch von staatlicher und religiös-organisatorischer Seite her lassen sich Mechanismen beobachten, um vestimentäre Monosemierungsprozesse anzustossen, beispielsweise die bereits erwähnten Kleidungsverbote und Gebote – man denke etwa an die Kopftuchdebatten, an Diskussionen über Miniröcke in Schulen oder an Nacktwanderungsverbote.⁸⁰⁹

Auf der individuellen Seite der Trägerinnen werden Monosemierungen, wie in der vorliegenden Studie mehrfach betont, vor allem durch konkrete Verwendungskontexte sowie die (verbalen) Erklärungen des Tragens in diesem Kontext in die Wege geleitet. Dabei spielt nicht nur das räumliche und zeitliche Setting eine Rolle, sondern die Kombination dieses Kontextes mit einem spezifischen Träger.

Nicht unterschätzt werden darf auch die Bedeutung sogenannter Massenmedien für die Lenkung soziokultureller Bedeutungsgenerierung und spezifischer der Formung und Deutung der Interaktionen zwischen Kleidung und Religion.⁸¹⁰ Das Wissen über Religion und über Kleidung stammt heute vielfach aus der Thematisierung (und zwar nicht nur der expliziten, auch des impliziten Behandelns des Themas) in weit verbreiteten

809 Es gab in der Schweiz 2011 einen Bundesgerichtsentscheid, der den Kantonen erlaubt, Nacktwanderungsverbote zu erlassen. Siehe http://relevancy.bger.ch/php/clir/http/index.php?lang=de&zoom=&type=show_document&highlight_document=atf%3A%2F%2F138-IV-13%3Ade (10.12.2015). Solche Nacktwanderungsverbote gehören zwar nicht direkt in die vestimentäre Religion gemäss meiner Definition, sie bilden aber für Monosemierungsprozesse ein anschauliches Beispiel, da sie ein Kleidungsverbot (wie erwähnt, gehört auch Nacktheit gemäss der Definition dieses Buches zu Kleidung) darstellen, das auf moralischen Vorstellungen beruht. Dabei wird Nacktheit als Entblösstheit der primären Geschlechtsmerkmale (Genitalien, Brüste) definiert. Denn genau genommen sind Nacktwanderer selten nackt; sie tragen in der Regel Schuhe und einen Rucksack, manchmal auch eine Kopfbedeckung.

810 Siehe für die Formung des Verständnisses von Religion durch Massenmedien Hoover/ Lundby 1997; Hoover 2006; Mäder 2012; Hjarvard/ Lövheim 2013; Mohn/ Mohr 2015.

13.2 Verweise auf Religion in der Populärkultur: Abschliessende Systematisierung

Medien wie dem Internet, Filmen, TV, Zeitungen, Zeitschriften, etc.⁸¹¹ Beispielsweise werden medial vermittelte Frauen in Kopftüchern in solchen massenmedialen Diskursen vielfach „automatisch“ (verstanden als kollektiv verbreitete Selbstverständlichkeit) als Musliminnen gedeutet, obwohl das Kopftuch auch ein Verweis auf eine christliche⁸¹², jüdische oder auch einfach modische Zugehörigkeit darstellen könnte. Der Karikaturist Jean-Jacques Seiler bringt dies in Abb. 59 ikonographisch prägnant auf den Punkt: Er präsentiert eine Szenerie an einem Mittelaltermarkt. Rechts im Bild sind karikierte Frauen in typischer einfacher Kleidung des späten 15. Jahrhunderts dargestellt. Sie tragen Unterkleider, Kleider, Schürzen und eine Haube, wie sie damals vor allem für verheiratete Frauen und Witwen gängig war.⁸¹³ Die Frauen auf der Karikatur stellen also typische Vertreterinnen des christlich-mitteleuropäischen Spätmittelalters dar. Ein Besucher dieses Mittelterevents, der auf der linken Bildseite dargestellt ist, deutet diese Kleidung jedoch anders: Die Kopftücher verweisen für ihn – und hier kommt die massenmediale Prägung ins Spiel – auf Musliminnen. Der Besucher deutet sie also als Beduininnen aus der Wüste, wobei er nicht genau weiß, wie er sie in den Kontext Mittelaltermarkt einordnen soll („Was die hier sollen, weiß ich nicht“). Er fügt hinzu: „Gehen wir zu den Rittern“, wobei die massenmediale Monosemierung ein weiteres Mal zum Tragen kommt: Kopftücher werden als muslimisch gelesen und Mittelaltevents mit Rittern verbunden, obwohl es rein historisch-quantitativ gesehen im Mittelalter mehr Kopftücher als Ritter gab. Die Karikatur verweist geschickt auf die monoseme massenmedial beeinflusste Deutung der besagten vestimentären Ausdrucksformen und ihres Kontextes.

-
- 811 Durch Medien angestossene Monosemierungstendenzen sind übrigens kein nur gegenwärtiges Phänomen: Gottesvorstellungen wurden beispielsweise jahrhundertelang durch ikonographische Abbildungen geprägt oder Erwartungen hinsichtlich Gut und Böse aus Geschichten erlernt. Siehe Fritz 2015; von Wyss-Giacosa 2015.
- 812 Zur Bedeutung der weiblichen Kopfbedeckung im Christentum siehe Höpflinger 2014b.
- 813 Für Jungfrauen war eine Verschleierung soziokulturell nicht verpflichtend, weshalb die Jungfrau Maria oft explizit mit offenen oder unbedeckten Haaren dargestellt wurde. Siehe Höpflinger 2014b.



Abb. 59: Mediale Vorstellungen prägen die Interpretation von Kleidung. Cartoon von Jean-Jacques Seiler. © baslergrafik.ch.

In diesem Cartoon ist es also nicht der (fiktive) Kontext des Mittelaltermarktes, der die Deutung der Figur links monosemiert, sondern es sind die Bilder, die diese Figur dank massenmedialer Vermittlung im Kopf hat. Zeitungen, Zeitschriften oder das Internet lenken Blicke oftmals nicht einmal so sehr durch die präsentierten textlichen Formulierungen, sondern durch die Wahl der Bilder. Wie Stuart Hall in seinem Aufsatz *The Spectacle of the Other* gezeigt hat, kann das, was medial immer wieder thematisiert (und stereotypisiert) wird, real werden im Sinne einer Einschreibung ins

kulturelle Imaginäre.⁸¹⁴ Das „Religiöse“ hinsichtlich Kleidung ist also, um dies auf den Punkt zu bringen, nicht nur abhängig von Trägerinnen, Rezipierenden und konkreten Verwendungskontexten, sondern immer auch von soziokulturellen Vorstellungen (über Kleidung und über Religion), die massgebend von Massenmedien geformt werden. Dies ist nicht nur bezüglich des muslimischen „Kopftuchs“ der Fall, sondern wurde auch aus der Fallstudie deutlich: Nicht nur die Deutung religiöser Codes auf Black Metal-Kleidungsstücken, sondern auch die Wahl derselben im Produktionsprozess sind von Moden geprägt, die von massenmedialen Vermittlungen (wobei das Internet eine der wichtigsten Plattformen darstellt) geformt sind und von diesen Monosemierungen unterworfen werden. Im Black Metal gibt es beispielsweise eine Vorliebe für soziokulturell als negativ gewertete (religiöse) Codes. Was soziokulturell als negativ wahrgenommen wird, wird dabei von den Akteuren über massenmediale Kommunikation erlernt. Gleichzeitig werden die benutzten religiösen Codes von nicht in der Szene involvierten Personen (wie Eltern) entweder als „satanisch“ oder als „pubertär-harmlos“ gedeutet, weil Heavy Metal in den Medien oft in einem dieser beiden Diskurse abgehandelt wurde.⁸¹⁵

Interaktionen zwischen Religion und Kleidung sind also auch auf der semantischen Ebene multidimensional und facettenreich. Durch Kontexte, mediale Vermittlung, soziokulturelle Vorstellungen, institutionelle Vorschriften, die spezifischen Träger oder die Deutung der Rezipierenden können Monosemierungen in die Wege geleitet werden; diese sind jedoch hochgradig fluide. Die Interaktion zwischen Kleidung und Religion ist oft nicht nur komplexer, sondern auch chaotischer und paradoxer als solche Monosemierungsstrategien es erscheinen lassen – und oft auch als es Produzentinnen, Träger und Rezipierende in Interviews und Gesprächen behaupten. Damit öffnen wir die nächste hier interessierende Implikation von Ästhetisierungsprozessen religiöser Codes, nämlich deren Vermittlung zwischen Ordnung und der Durchbrechung dieser Ordnung.

814 Hall 1997. Er führt dies eindrucksvoll am Beispiel von *race* aus.

815 Dies war v.a. in den 1980er und 1990er Jahren der Fall. Diese Deutung wirkt allerdings bis heute nach. Siehe z.B. das von Journalisten verfasste *Schwarzbuch Satanismus* (Grandt/ Grandt 1995) oder den Internetartikel „Jugendsatanismus“ (Schmid 1998).

13.2.4 Vermittlung: Zwischen Transgression und Ordnung

Popularisierung und Ästhetisierung sind bei einem Fokus auf eine diachrome Linie mit Prozessen, die zwischen der Weiterführung von Traditionen und der Implementierung innovativer Neuerungen pendeln, verbunden. Verfolgt man einen synchronen Blick, tritt ein Pendeln zwischen soziokultureller Regulierung und der Transgression dieser zu Tage. Das Fluktuieren und gleichzeitige Vermitteln zwischen diesen Prozessen kann aus einer konzeptuellen Sicht als ein weiteres Charakteristikum der vestimentären Rezeption religiöser Codes bezeichnet werden. Sie zeichnen sich, wie gesehen, durch eine Rezeption von Codes und – unabhängig davon – auch Bedeutungen aus religiösen Traditionen aus. Dabei werden Codes durch den unerwarteten Kontext und durch Mediatisierungsprozesse zum Teil mit neuen Bedeutungen „aufgeladen“. Die Rezeption religiöser Codes setzt ein stetiges Hin- und Her-Pendeln zwischen Transgressionsbestrebungen und Ordnungsstrategien voraus und bringt ein solches gleichzeitig hervor. Ich will dies wieder am Fallbeispiel Black Metal illustrieren: Einerseits finden sich dort szeneinterne, soziokulturell vermittelte, durchaus rigide vestimentäre Reglementierungen, und gleichzeitig die stetige Suche nach einer Durchbrechung dieser Regeln.⁸¹⁶

Im Black Metal findet man also das gleichzeitige Streben nach vestimentären Stabilisatoren und einem Ausbrechen aus den szeneinternen und gesamtgesellschaftlichen Regeln. Dabei erweist es sich aus emischer Sicht nicht als Widerspruch, dass Black Metal-Kleidungsstücke zeitgleich Ausdruck von künstlerischer Individualität, einer kollektiven Szenezugehörigkeit und spätkapitalistisch-globalen ökonomischen Prozessen darstellen.⁸¹⁷ Auf der diachronen Ebene hat sich eine eigene vestimentäre Black Metal-Kleidungstradition ergeben, die sich, zumindest mit Blick auf die Szenekleidung (aber nicht bezüglich Spezialistenkleidung) als konstant erweist. Seit der emisch gesetzten sogenannten „zweiten Welle“ des Black Metal in den 1990er Jahren⁸¹⁸ haben sich nur wenige vestimentäre Änderungen ergeben, und diese betreffen meist die Frauenkleidung. Auch auf der syn-

816 Vestimentäre Autoritäten im Black Metal sind Personen, die sich grosses szeneinternes Prestige erworben haben, meist männliche Musiker. Gleichzeitig sind aber auch überpersonelle Moden zu finden, die an unterschiedlichen Ecken gleichzeitig auftauchen, ohne dass man von klaren Urhebern oder Tradierungslien sprechen kann: In den letzten Jahren sind beispielsweise im Black Metal Memento Mori-Symbole auf Kleidung (und Tonträgern) besonders populär.

817 Kultur ist heute zu einem globalen Business geworden. Siehe Du Gay 1997, 5.

818 Siehe Moynihan/ Söderlind 1998.

chronen Dimension wirkt die Szenekleidung homogen und reglementiert. Dies fällt bei Szeneevents besonders auf und wird von den Akteuren in den Gesprächen immer wieder als „Uniform“ bezeichnet (siehe Kap. 10). Gleichzeitig empfinden die befragten Akteure ihre Szenekleidung oft als innovativ, individuell und nicht-normal (wobei sie mit „normal“ Kleidungsstile der Gesamtgesellschaft, in die sie eingebettet sind, bezeichnen). Die Szenekonformität gegen „innen“ dient als individuell empfundene Abgrenzung gegen „aussen“. Transgression und Regelbefolgung, Individualität und sich Unterordnen unter ein kollektives Kleidungsverständnis bilden also kein Entweder-oder, sondern sind interdependente Prozesse, die vielfach von Akteurinnen gleichzeitig befolgt werden. Solche Prozesse können, wenn auch zum Teil subtiler, auch auf die Verwendung religiöser Codes in anderen vestimentären Bereichen, wie der Haute Couture oder der Alltagskleidung im Mainstream, übertragen werden.

Die vestimentäre Populärkultur bildet eine Vermittlerin zwischen der Rezeption traditionell religiöser Codes und ihrer Adaption an (bestimmte) gegenwärtige soziokulturelle Erwartungen, also zwischen Tradition und innovativen Umformungen dieser Tradition. Die aufgenommenen Codes werden dabei mit Blick auf die synchrone Ebene durch die in Kap. 13.1 angesprochenen Ästhetisierungsprozesse einem kollektiven Geschmack unterworfen (wobei sie diesen wiederum prägen), gleichzeitig sind sie aber auch abgrenzend gegenüber Individuen, die sich diesen kollektiven Vorstellungen nicht bedienen wollen oder sich eine Regelbefolgung aus finanziellen (man denke an Designerkleidung) oder sozialen Gründen nicht leisten können. Die vestimentäre Populärkultur wird also zu einem Kennzeichen der Unterscheidung verschiedener Lebensstile und Weltanschauungen, die auf der emischen Ebene oft dichotom konstruiert werden (z.B. traditionell – modern; nicht westlich – westlich; religiös – säkular), aber gerade im fluiden Hin- und Herpendeln zwischen solchen binären Gegenständen besteht.

13.2.5 Gott im Anzug: Die Populärkultur als Urheberin neuen religiösen Wissens

Prozesse der Verwendung religiöser Codes in der Populärkultur eignen sich solche religiösen Codes aber nicht nur „in Form eines Spektakels an, um ein Produkt zu verkaufen“⁸¹⁹, sondern sie schaffen damit – und das

819 Hall 2004b, 163.

wird gerne ignoriert – auch neues religiöses Wissen.⁸²⁰ Ich will dies anhand eines Beispiels bezüglich Kleidung illustrieren. Während der christliche Gott in berühmten Gemälden der Renaissance und bis ins frühe 20. Jahrhundert vielfach als weisshaariger, bäriger Mann in einem wallenden (oft weissen) Gewand dargestellt wurde (man denke an Michelangelos Fresko der Erschaffung Adams in der Sixtinischen Kapelle), verändert sich dieses Gottesbild durch neue Medien wie Filme oder Werbungen, bei denen kein christliches Glaubensstatement im Vordergrund steht.⁸²¹ Spätestens seit dem Film *BRUCE ALLMIGHTY* (Tom Shadyac/ USA 2003) „wissen“ heutige Menschen, dass Gott, gespielt von Morgan Freeman, ein freundlicher, gutmütiger, aber auch etwas schelmischer Herr in einem weissen Anzug ist. Dieser weisse Anzug als vestimentärer Code für als transzendent dargestellte Figuren nimmt das traditionell oft weiss dargestellte Gewand der christlichen Gottheit auf und modernisiert es.⁸²² Seit dem Film *BRUCE ALLMIGHTY* wurde der weisse Anzug für Gott verschiedentlich rezipiert, besonders prominent in einer Nespresso-Werbung mit George Clooney (als er selbst) und John Malkovich (als Gott⁸²³).⁸²⁴ Diese Werbung ist besonders aufschlussreich, weil sie „Wissen“ über ein Jenseits vermittelt und festigt. Sie erschafft quasi eine neue gegenwärtige Mythologie, die keineswegs humorlos ist:⁸²⁵ George Clooney kauft eine Nespresso-Kaffeemaschine und wird beim Verlassen des Geschäfts von einem vom Himmel fallenden Flügel erschlagen. Er kommt über eine lange weisse Treppe zur Himmelspforte, an der ihm Gott (oder eben Petrus) im weissen Anzug begegnet. Dieser schlägt Clooney einen Handel vor: Er kann die Kaffeemaschine gegen sein Leben eintauschen. Nun gibt es verschiedene Versionen der Werbung. In der einen geht Clooney auf diesen Deal ein. In der hier zu besprechenden verweigert er aber diesen Handel und tritt in den Himmel ein.

820 Höpflinger 2014d.

821 Höpflinger 2014d, 226ff.

822 Wobei es im Christentum auch Gottesdarstellungen in farbigen Kleidern gibt, man denke an rot-weiss-blaue Gewänder als Code für eine Dreieinigkeit. Herzlichen Dank an Petra Watermann für diesen Hinweis.

823 Man könnte John Malkovich auch als Petrus interpretieren. Für die Bedeutung des weissen Anzugs hat dies allerdings keine Konsequenzen.

824 Ausgestrahlt im TV, im Kino und im Internet. Agentur: McCann, Paris; Regisseur: Robert Rodriguez (Moonwalk Films). Mit Martina Panagia (Käuferin), Helen Lindes (Barfrau), Charlotte Poutrel und Madilon Bos (Engel). Der Clip ist zu finden auf: <http://www.youtube.com/watch?v=23jlB4-koM> (20.2.2015).

825 Humor gehört allerdings schon zu vielen traditionellen Mythen, man denke etwa an antik griechische Komödien, die vom Jenseits berichten wie z.B. Euripides Komödie *Frösche*.

Der nächste Schnitt zeigt Clooney und Gott, beide in einem weissen Anzug, wie sie zwischen zwei ebenfalls weiss gekleideten blonden weiblichen Engeln auf einem weissen Sofa sitzen, Kaffee trinken und sich über den Himmel unterhalten. Hierbei wird der weisse Anzug zu einem Symbol für die männlichen Himmelsbewohner. Diese Werbung rezipiert also nicht nur religiöse Codes im Sinne des oben gemäss Hall zitierten „Spektakels, um ein Produkt zu verkaufen“, sondern reiht sich ein in eine Tradition, die durch einen humoristischen nicht-religiösen Umgang mit religiösen Codes religiöses Wissen popularisiert, wobei Kleidungsstücke eine wichtige Rolle spielen. Auch wenn die Farbe weiss in Verbindung mit der Kleidung von Gottheiten also auf eine diachrone Tradition blicken kann, ist der Anzug ein neues Motiv, das aufschlussreiche semantische Felder anschneidet und damit neues religiöses „Wissen“ im Sinne neuer Festschreibungen im religiösen Imaginären generiert: Ein Gott im Anzug ist eine Figur in Chefposition und zwar „im Dienst“, er suggeriert damit Professionalität – wobei er im Nespresso-Video aber durch die fehlende Krawatte doch wieder legerer und volksnaher daherkommt. Dass dieser Anzug weiss ist, ist einerseits eine Übernahme traditioneller Vorstellungen von der Reinheit der Farbe weiss und älterer Darstellungen von Gott in einem weissen Gewand, aber er beinhaltet auch einen Aspekt der Irritation. Die Chefsemantik wird hierbei durch die Farbe wieder durchbrochen. Gott im weissen Anzug ist also ein auf religiösen Traditionen basierender neuer religiöser Code, der durch populäre audiovisuelle und visuelle Rezeption geschaffen und weitertradiert wurde und unterdessen Teil der populären Religion im Sinne Hubert Knoblauchs geworden ist.

Die in den vorhergehenden Kapiteln aufgezeigten Argumente legen dar, dass die Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur die herkömmlichen, oft ausschliesslich konstruierten Kategorien rund um Religion aufbrechen: Die Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur tangiert *gleichzeitig* die Repräsentation religiöser Obrigkeit und die Demokratisierung und Popularisierung von Codes; sie ist *gleichzeitig* ein Verweis auf religiöse Traditionen und ein Implementieren von visueller oder materieller Innovation; religiöse Codes in der Populärkultur sind *gleichzeitig* unkontrollierbar, z.B. in ihrer Rezeption oder bezüglich Emotionen, die sie hervorrufen (man denke an Blasphemie-Vorwürfe), und hochgradig kontrolliert in ihrer Produktion und visuellen Normierung. Deutungsprozesse rund um religiöse Codes in der Populärkultur sind also im fluiden Hin- und Herpendeln zwischen verschiedenen Bereichen von Kultur, wozu ich auch Religion zähle, angesiedelt. Eine Unterscheidung der Prozesskategorien des *circuit of culture* ermöglicht es nun, religionswissenschaftlich-

metasprachlich sinnvoll zu unterscheiden, mit welchen Bedeutungsgenerierungen die jeweiligen Prozesse verbunden sind. Ich will diese Chance des Kulturzirkels für eine präzise Erfassung der Bedeutung religiöser Codes am Ende dieser Studie im Ausklang zusammenfassend noch einmal reflektieren.

14 Der Kulturzirkel als religionswissenschaftliches Instrumentarium und Programm: Ausklang

Fashion is my religion.⁸²⁶

Die vorliegende Studie legt dar, dass die Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur die herkömmlichen, oft binär konstruierten Kategorien rund um Religion aufbricht: Die Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur tangiert *gleichzeitig* die Repräsentation religiöser Organisationen und die Mediatisierung von Codes ausserhalb eines religiösen Organisationsrahmens. Sie bieten zugleich einen Verweis auf religiöse Traditionen und implementieren Innovation, beispielsweise durch eine Zusammenstellung von Codes aus verschiedenen religiösen Traditionen oder ein Rezipieren religiöser Codes in neuen Kontexten. Solche Codes können durch ihre Referenzen auf religiöse Traditionen, aber ihre Verwendung im nicht-religiösen Bereich gleichzeitig als säkular und religiös bezeichnet werden. Sie verbinden modische Identitätsprozesse mit Vorstellungen über und aus Religionen. Religiöse Codes in der Populärkultur verweisen auf unkontrollierbare Bereiche, z.B. indem sie den Tod oder transzendenten Bereiche symbolisieren oder im Zuge der Rezeption starke Emotionen hervorrufen (man denke an Blasphemie-Vorwürfe). Gleichzeitig sind sie aber hochgradig kontrolliert in ihrer Produktion und mannigfaltigen visuellen Normierung unterworfen. Religiöse Codes, besonders im vestimentären Bereich, sind zugleich mit individuellen Aspekten verbunden, da sie von einzelnen Körpern getragen werden, als auch mit kollektiven, denn sie basieren auf soziokulturellen Vorstellungen.

Um diese gleichzeitig stattfindenden Prozesse zu illustrieren, will ich den oben zitierten Liedtitel anführen: „Fashion is my religion“ ist ein Song der Musikerin Anja J für Fashion TV, einen 1997 gegründeten, ursprünglich französischen, aber unterdessen globalisierten Satelliten-TV Sender für vestimentäre Modetrends. Dieses Lied und der Clip dazu rezipieren religiöse Codes, aber sie sind in ihrer Funktion als Werbung für einen Mode-TV-Sender eng mit nicht-religiösen kulturellen Bereichen verbunden. Die Mode – und damit ist im Lied nur vestimentäre Mode gemeint – wird in

826 Liedtitel von Anja J. und Fashion TV: https://www.youtube.com/watch?v=UU-Q_n_RQdo (8.11.2015).

diesem Zitat als Religion bezeichnet, weil sie transzendentale Emotionen wie unglaubliche Freude auslöst und einen umfassenden Lebensinn generiert, es kommt dabei eine spielerische Verwischung von Religion und Mode zur Sprache. Das Lied beginnt mit folgender Songzeile: „Fashion is my religion. What is your religion? Fashion is my guru, my buddha, my saint, my allmighty. Follow your own religion, follow fashion TV.“⁸²⁷ Etwas später wird gesungen: „Fashion is the new religion. Fashion is for everyone.“



Abb. 60: Still aus dem Videoclip von Anja J und Fashion TV, 4:42,
https://www.youtube.com/watch?v=UU-Q_n_RQdo

Besonders prägnant wird hier mit einer Individualisierung und gleichzeitigen Kollektivierung von Mode und Religion gespielt: Mode, die ich als regulierte kollektive Vorstellungen bezüglich Kleidung definiert habe, wird im Zitat zu einer individualisierten Form von Religion, gleichzeitig dient diese individualisierte Form als Werbung für einen TV Sender, der kollektive Regulierungen über Kleidung kommuniziert und sich an eine breite Masse richten will. In der individualisierten Form gibt es eine Bricolage unterschiedlicher religiöser Bezeichnungen für Transzendenzzvorstellungen, die im Begriff *fashion* gleichgeschaltet werden. Dies wird untermauert durch eine einem Kirchenfenster entlehnte visuelle Darstellung, in der

827 https://www.youtube.com/watch?v=UU-Q_n_RQdo (8.11.2015).

modische Frauen die „Heiligen“ bilden und das „f.“ für *fashion* im Zentrum einen religiösen Code ersetzt (Abb. 60). *Fashion* wird in diesem Lied zum Inbegriff des umfassenden Lebenssinns stilisiert. Wir finden hier also in der innovativen Neuzusammenstellung unterschiedlicher Verweise auf religiöse Traditionen ähnliche Prozesse wie im Tempel of Denim, der in Kap. 3.2.1 zur Sprache kam. Solche Clips fallen aber aus gängigen Herangehensweisen an Religion heraus, obwohl Religion explizit genannt wird, denn er verweist von einem soziokulturellen nicht-religiösen Feld aus auf religiöse Codes und rezipiert sie.

Ausgehend von diesen Überlegungen will ich zum Schluss zwei Argumente vorbringen. Zunächst werde ich die Rolle des adaptierten Kulturzirkels als religionswissenschaftliches Instrumentarium zur Erfassung genau dieser Prozesse reflektieren. Danach werde ich in einem Gedankenexperiment die Programmatik dieses Ansatzes erläutern.

14.1 Der Kulturzirkel: Ein religionswissenschaftliches Instrumentarium

Eine Untersuchung der Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur lässt also zunächst – mit einem Blick auf die Gesamtheit der in der vorliegenden Studie interessierenden Bedeutungsgenerierungsprozesse – eine klare Unterscheidung zwischen „religiös“ und „nicht-religiös“ im hier definierten Sinn nicht zu. Sie legt dar, dass Deutungsprozesse rund um religiöse Codes in der Populärkultur im fluiden Hin- und Herpendeln zwischen verschiedenen Bereichen von Kultur, wozu ich auch Religion zähle, angesiedelt sind. Der Grund für dieses Zerfließen der Gegensätze zwischen Religion und Nicht-Religion liegt darin, dass der Bezug zu Religion bei solchen in der Populärkultur rezipierten Codes nicht bei allen relevanten Bedeutungsprozessen dieselbe Rolle spielt. Ich will dies am Eingangsbeispiel der vorliegenden Studie mit dem Holzkohleburger illustrieren:

Die visuellen Codes der McDonald's-Werbung sind von Seiten der Produzenten in einen marktlichen Kontext integriert worden. Sie sollen in erster Linie Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Produkt lenken. Die dabei verwendeten Codes stellen aber unkontrollierbare Bereiche des Lebens dar, nämlich eine jenseitige Himmel-Hölle-Welt und damit einen Verweis auf den Tod, auf Sünde und Strafe, und referieren bei der Repräsentation dieser Bereiche auf typische römisch-katholische Darstellungsformen. Diese Werbung wird bei den Rezipierenden dennoch wohl kaum mit religiösen Identitätsprozessen konnotiert oder mit einem religiösen Glaubensstatement verbunden. Aber sie kann mit unkontrollierbaren Gefühlen ver-

knüpft werden. Die Werbung könnte beispielsweise panische Angst vor der Hölle auslösen oder Menschen zu einem bestimmten Leben animieren. Dieses Beispiel zeigt, dass der untersuchte McDonald's-Clip einerseits auf religiöse Traditionen und unkontrollierbare Bereiche des Lebens verweist, die traditionell mit Religion verbunden werden. Andererseits deckt er aber nicht-religiöse soziokulturelle Sphären ab.

Um diese unterschiedlichen Bereiche von Kultur miteinander zu verbinden, kommt nun der *circuit of culture* als religionswissenschaftliches analytisches Instrumentarium zum Zuge. Ich argumentiere, dass der adaptierte Kulturzirkel es ermöglicht, die zentralen Ebenen soziokultureller Bedeutungsgenerierung zu unterscheiden und das Dickicht der Vermengung von Religion und Nicht-Religion in der Populärkultur zu lichten. Der Kulturzirkel ermöglicht es herauszukristallisieren, auf welcher Ebene der Bedeutungsgenerierung der Verweis auf Religion welche Rolle spielt. Durch den Kulturzirkel kann bei jedem Fallbeispiel präzise herausgearbeitet werden, auf welchen Prozessebenen Religion relevant ist und auf welchen nicht. In einem zweiten Schritt kann aufgezeigt werden, welche Bedeutung und Funktion der Verweis auf Religion in den jeweiligen Teilprozessen, mit denen er verbunden wird, einnimmt: Verweist ein Code auf eine religiöse Tradition; falls ja, auf welche? Ist er religiösen Repräsentationen entnommen und adaptiert? Thematisiert er etwas Unkontrollierbares wie den Tod, das gemäss unserer Definition als religiös bezeichnet werden kann? Wird ein Code von den Produzierenden oder Rezipierenden mit etwas Transzendentem oder Unkontrollierbaren verbunden? Schafft ein Code umfassende Orientierung im Leben der Produzierenden oder Rezipierenden? Wird ein an sich nicht-religiöser Code in einem individuellen oder kollektiven Sinnschaffungsritual verwendet und so in einen religiösen Ablauf eingebettet? Löst ein Code unkontrollierbare Emotionen aus?

Dies sind nur einige Fragen, die im Kontext einer Fallstudie durch den *circuit of culture* ermöglicht werden, wobei diese Fragen je nach gewählter Religionsdefinition anders ausfallen werden. Der adaptierte Kulturzirkel als Instrumentarium fordert also nicht eine metasprachlich-etische Auflösung des Konzepts „Religion“ oder ein Verschwimmen seiner Grenzen, sondern ermöglicht im Gegenteil eine nachvollziehbare Präzisierung des jeweils gewählten Konzeptes von „Religion“ und des damit zusammenhängenden analytischen Blicks auf empirische Zusammenhänge.

14.2 Der Kulturzirkel: Ein programmatischer Ansatz

Der hier propagierte Ansatz dient, wie soeben argumentiert, als religionswissenschaftlich analytisches Instrumentarium, um die Frage nach religiösen Codes in der Populärkultur zu präzisieren und nachvollziehbar zu untersuchen. Gleichzeitig verbirgt sich in ihm aber auch ein programmatischer Ansatz für unser Fach, denn der *circuit of culture* gibt eine bestimmte Perspektive vor. Ich will deshalb dieser, mit dem Kulturzirkel als Instrumentarium verbundenen Programmatik zum Schluss des vorliegenden Buches im Sinne eines Gedankenexperiments nachgehen.

Régis Debray formuliert in seinem Buch *Einführung in die Mediologie* in Anlehnung an André-Georges Haudricourt sehr treffend: „Was eine Wissenschaft charakterisiert, ist in Tat und Wahrheit der *Standpunkt* und nicht das Objekt.“⁸²⁸ Die Religionswissenschaft ist als Wissenschaft konzipiert, die sich auf Religion bezieht. Was allerdings Religion (religionswissenschaftlich) jeweils ist, sind ausschliesslich Blickpunkte. Ich will deshalb abschliessend eine mögliche Blickrichtung auf Religion herausgreifen und sie als Ausklang dieser Studie am *circuit of culture* zur Debatte stellen.

Die Rezeption religiöser Codes in der Populärkultur wird in der bisherigen Forschungsgeschichte vielfach deshalb nicht als religiös reflektiert, weil sie nicht im Zentrum dessen stehen, was anhand einer Reihe von Definitionen – und zwar emischen, öffentlichen, aber auch wissenschaftlichen – unter Religion verstanden wird. Die US-amerikanische Religionswissenschaftlerin Melissa Wilcox hat für eine Erfassung gegenwärtiger neuer religiöser Bewegungen einen Blick „from the margins“ auf Religion gefordert.⁸²⁹ Sie verlangt, nicht das Zentrum religiöser Traditionen zu suchen, sondern die Analyse bei den Rändern zu beginnen, da sie argumentiert, dass so Bereiche, die Religion implizit und fluide tangieren – in ihrem Fall sind es Verknüpfungen von Transgender und Religion – mit in den Untersuchungsfokus fallen. Ob man auf das Zentrum oder auf die Ränder von Religion schaut, ergibt meines Erachtens konzeptuell weit grössere Unterschiede in der Annäherung an Religion als die Frage, ob man selbst vom Zentrum oder von den Rändern aus auf Religion schaut.⁸³⁰

Die sich aus Wilcox Forderung ergebende Anschlussfrage lautet, wie man nützlicherweise das Zentrum von Religion und wie man dessen Rän-

828 Debray 2003, 9 (Hervorhebung im Original).

829 Wilcox 2012.

830 Siehe Höpflinger/ Pezzoli-Olgjati 2012.

der bestimmen kann. Wichtig ist zunächst zu betonen, dass es keine statischen faktischen Zentren gibt, sondern die Bestimmung der Ränder, bzw. des Zentrums von Religion von zeitlichen und soziokulturellen wissenschaftlichen Kontexten und von Fragestellungen, Blickwinkeln und vor allem theoretisch-methodischen Zugängen abhängen; es handelt sich hierbei um Blickwinkel, nicht um Wahrheiten. Ich will aber dennoch zum Schluss dieser Untersuchung einen heuristischen Versuch einer Zuordnung materieller und visueller Objekte (und ich fokussiere absichtlich auf diese) zum Zentrum, bzw. den Rändern von Religion vorschlagen. Ich argumentiere, dass der adaptierte *circuit of culture* nicht nur nützlich ist, um die Untersuchung von Religion zu präzisieren, sondern auch, um darüber nachzudenken, was man als Zentrum und was als Ränder definiert.

Wie im vorhergehenden Kapitel gesehen, nimmt die Zuschreibung religiöser Bedeutung zu einem – in unserem Fall – materiellen Objekt und die Rolle, die dieses in der Formung soziokultureller Bedeutung einnimmt, nicht unbedingt auf allen sechs Teilprozessen des Kulturzirkels dieselbe Rolle oder Intensität ein. Ein materielles Objekt befindet sich, so der Vorschlag, im Zentrum von Religion, wenn aus einer metasprachlich-wissenschaftlichen Sicht gemäss der jeweils gewählten Religionsdefinition auf allen sechs Prozessebenen des *circuit of culture* eine Relation zu Religion rekonstruiert werden kann. Ein Beispiel für ein materielles Objekt, dessen Bedeutungsgenerierung mit unserer Definition als im Zentrum von Religion stehend rekonstruiert werden kann, ist die Hostie aus dem mitteleuropäisch römisch-katholischen Kontext, z.B. im ausgehenden 19. Jahrhundert: Dieses Objekt repräsentiert den Körper einer sterbenden und wieder auferstehenden Gottheit und verweist so auf einen unkontrollierbaren Bereich (Ebene der Repräsentation), es wird im Kontext einer religiösen Organisation, z.B. in einem Kloster, hergestellt (Produktion), im Rahmen eines religiösen Rituales eingenommen (Ebene der Verwendung), ist klaren, von einer religiösen Organisation kommunizierten Regulierungsmechanismen unterworfen, z.B. bezüglich der Frage, wer dieses Objekt essen darf und wer nicht (Regulierung), ist eng mit Identitätsprozessen, z.B. der Identifikation mit einem römisch-katholischen Weltbild und der Abgrenzung gegenüber evangelischen Vorstellungen, verbunden (Ebene der Identität) und kann mit starken religiösen Emotionen verknüpft werden, beispielsweise kann ein Hostienraub Wut und Entsetzen, der Genuss der Hostie ein Glücksgefühl oder Hoffnung auslösen (Dimension der Emotion). Die Hostie kann also auf allen sechs Teilprozessen mit Religion verbunden werden.

In der Populärkultur rezipierte religiöse Codes können, wie gesehen, mit der hier vertretenen Definition nicht auf allen sechs Ebenen explizit mit Religion verbunden werden, aber dennoch auf einigen davon. Insoweit haben solche Prozesse mit Religion zu tun, sie stehen aber nicht im Zentrum dessen, was ich mit der gewählten Definition als Religion umreisse. Beispielsweise werden Black Metal-Kleidungsstücke, die mit religiösen Codes geschmückt werden, nicht von einer religiösen Organisation und nicht mit der Intention eines religiösen Glaubensstatements produziert. Aber dennoch spielt der Verweis auf Religion bei ihnen eine wichtige Rolle: Ein direkter Verweis auf religiöse Traditionen und ihre Codes ist auf der Ebene der Repräsentation zu finden. Dabei spielen auf dieser Ebene im Black Metal vor allem unkontrollierbare Bereiche des Lebens eine grosse Rolle. Die Verwendung der „richtigen“ religiösen Codes bildet auch eine Grundlage für Regulierungsprozesse, und religiöse Codes können Identitätsmechanismen anstoßen und umfassende soziokulturelle Orientierung generieren, allerdings nicht in einem religiös-organisatorischen Sinn. Auf der Ebene der Verwendung werden die vestimentär kommunizierten religiösen Codes sehr unterschiedlich benutzt und sowohl in säkularen Räumen (dem Beruf), als auch in religiösen Kontexten (z.B. okkulten Ritualen) getragen. Die verwendeten Codes können mit starken Emotionen verbunden werden und individuell so bedeutsam werden, dass sie von Akteuren selbst als „spirituell“ bezeichnet werden, sie können aber auch einfach getragen werden, weil sie ästhetisch gefallen.

Diese Einteilung des Blicks in eine Perspektive auf das Zentrum und die Ränder von Religion ist auf der analytischen Ebene eine heuristische Herangehensweise, die einen Versuch darstellt, der Komplexität von Religion in einem populärkulturellen Feld konzeptuell gerecht zu werden. Der grosse Vorteil liegt darin, dass sowohl Religion in ihrer Komplexität und Prozessualität, als auch materielle Objekte (und andere mediale Ausformungen), die mindestens in einem Teilprozess des *circuit of culture* mit Religion in Verbindung stehen, religionswissenschaftlich-konzeptuell sinnvoll erfasst werden können – wobei die Definition von Religion an die jeweilige Forschungsfrage angepasst werden muss.

Auf einer programmatischen Ebene ist die Frage nach dem Zentrum und den Rändern von Religion verbunden mit einer Reflexion des eigenen Blicks und der eigenen Voraussetzungen. Sie öffnet die Perspektive auf die Verbindungen zwischen Religion und anderen kulturellen Bereichen und die komplexen Wechselspiele, die hier beobachtet werden können. Normativ ist ein solcher Blick mit einer Betonung von Pluralität verbunden. Der Ansatz geht davon aus, dass ebenso wie Kleidung multifaktoriell, auch

Religion facettenreich ist. Sie schliesst den Blick auf religiöse Organisationen und die Selbstaussagen religiöser Akteurinnen ein, aber auch die Rezeption von Codes aus religiösen Traditionen in den vielschichtigen nicht-religiösen Feldern und Medien einer Kultur und die komplexen Vernetzungen zwischen religiösen und nicht-religiösen Bereichen.

Die oben zitierte Aussage „Fashion is my religion“ mag insofern zwar kein religiöses Statement im Sinne eines Bekenntnisses zu einer traditionellen religiösen Organisation beinhalten, aber sie sagt dennoch viel aus über das Verständnis von Religion in einem bestimmten soziokulturellen Kontext und verweist auf Semantiken und starke Emotionen wie Hingabe, Leidenschaft, Ernsthaftigkeit und Tiefgang, die mit *fashion* verbunden werden. Insofern beinhaltet dieses Zitat nicht nur eine Aussage über Kleidung, sondern auch über Religion und die Qualitäten, die dieser in einem soziokulturellen Imaginären zugesprochen werden – und das wäre auch meine Antwort auf die Frage meiner Freundinnen (siehe Einstieg) bei unserem nächsten Spaziergang durch eine Stadt mit Werbeplakaten.

Literatur

- Adelt, Svenja (2014), Kopftuch und Karriere. Kleidungspraktiken muslimischer Frauen in Deutschland, Frankfurt a. M.: Campus.
- Alhazred, Abdul (1980), Das Necronomicon, bearb. v. Friedrich Meyer, Berlin: Verlag Richard Schikowski.
- Allason-Jones, Lindsay (2015), Zoomorphic Brooches in Roman Britain. Decoration or Religious Ideology?, in: Shoshana-Rose Marzel/ Guy D. Stiebel (Hg.), Dress and Ideology. Fashioning Identity from Antiquity to the Present, London et al.: Bloomsbury, 69–86.
- Amir-Moazami, Schirin (2007), Politisierte Religion. Der Kopftuchstreit in Deutschland und Frankreich, Bielefeld: Transcript.
- Arens, Edmund/ Ries, Markus/ Liedhegener, Antonius/ Baumann, Martin/ Müller, Wolfgang W. (Hg.) (2014), Integration durch Religion? Geschichtliche Befunde, gesellschaftliche Analysen, rechtliche Perspektiven, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano.
- Arens, Edmund/ Liedhegener, Antonius/ Baumann, Martin (Hg.) (2016), Integrationspotenziale von Religion und Zivilgesellschaft. Theoretische und empirische Befunde, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano.
- Arens, Edmund/ Ries, Markus/ Liedhegener, Antonius/ Baumann, Martin/ Müller, Wolfgang W. (Hg.) (2017), Religiöse Identitäten und gesellschaftliche Integration, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano.
- Arthur, Linda B. (Hg.) (1999), Religion, Dress and the Body, Oxford/ New York: Berg.
- Arthur, Linda B. (Hg.) (2000), Undressing Religion. Commitment and Conversion from a Cross-Cultural Perspective, Oxford/ New York: Berg.
- Asbridge, Thomas S. (2010), Die Kreuzzüge, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Ashbrook Harvey, Susan (2006), Scenting Salvation: Ancient Christianity and the Olfactory Imagination, Berkeley/ Los Angeles/ London: University of California Press.
- Ashley, Bob/ Hollows, Joanne/ Jones, Steve/ Taylor, Ben (2004), Food and Cultural Studies, London/ New York: Routledge.
- Assmann, Aleida (2006), Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: Beck.
- Assmann, Aleida (2008), Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen, Berlin: Erich Schmidt.
- Augustin, Judith/ Behrends, Heinz (Hg.) (2010), Taufe und Tauferinnerung. Gemeindearbeit praktisch, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Austen, Jane (1996), The Complete Novels of Jane Austen. Seven Great English Classics, London: Penguin Books.

- Baignet, Michael/ Leigh, Richard/ Lincoln, Henry (1982), *The Holy Blood and the Grail*, London: Jonathan Cape.
- Bal, Mieke (2002), *Travelling Concepts in the Humanities. A Rough Guide*, Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press.
- Barbe, Josephine (2012), *Figur in Form. Geschichte des Korsets*, Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt Verlag.
- Barnard, Malcolm (2008), *Fashion as Communication*, London/ New York: Routledge (Original: 1996).
- Barrett, Lisa F. (2006), Are Emotions Natural Kinds?, in: *Perspectives on Psychological Science* 1,1, 28–58.
- Bauer, Heike (Hg.) (2006), *Women and Cross-Dressing 1800–1939*, Bd. 1–3, London: Routledge.
- Becker, Florian/ Candeias, Mario/ Niggemann, Janek/ Steckner, Anne (Hg.), Gramsci lesen. Einstiege in die Gefängnishefte, Hamburg: Argument Verlag.
- Beinhauer-Köhler, Bärbel (2011), *Gelenkte Blicke. Visuelle Kulturen im Islam*, Zürich: TVZ.
- Beinhauer-Köhler, Bärbel/ Pezzoli-Olgati, Daria/ Valentin, Joachim (Hg.) (2010), *Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion*, Zürich: TVZ.
- Belting, Hans (2002), *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Belting, Isabella (2010), *Mode sprengt Mieder. Silhouettenwechsel*, München: Hirmer Verlag.
- Benthien, Claudia/ Fleig, Anne/ Kasten, Ingrid (2000), Einleitung, in: Claudia Benthien/ Anne Fleig/ Ingrid Kasten (Hg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, 7–20.
- Berger, Hans (1978), *Evangelisch Chur – Seine Prädikanten, Kirchen und Friedhöfe*, Chur: Calven Verlag.
- Berger, Peter/ Luckmann, Thomas (2001), *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt: Fischer (Ersterscheinung 1966).
- Berghahn, Sabine/ Rostock, Petra (Hg.) (2009), *Der Stoff, aus dem Konflikte sind: Debatten um das Kopftuch in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Bielefeld: Transcript.
- Berndt, Sebastian (2012), *Gott hasst die Jünger der Lüge. Ein Versuch über Metal und Christentum: Metal als gesellschaftliches Zeitphänomen mit ethischen und religiösen Implikationen*, Hamburg: tredition.
- Beste, Peter (2008), *True Norwegian Black Metal*, Brooklyn: Vice Books.
- Bonnet, Hans (2000), Artikel Klageweib, in: *Lexikon der ägyptischen Religionsgeschichte*, Hamburg: Nikol, 376–377.
- Bourdieu, Pierre (1983), *Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapital – Soziales Kapital*, in: Reinhard Kreckel (Hg.), *Soziale Ungleichheiten*, Göttingen: Schwartz, 183–198.

- Bourdieu, Pierre (1997), *Der Tote packt den Lebenden*, hg. v. Margareta Steinrücke, Hamburg: VSA-Verlag.
- Bourdieu, Pierre (2000), *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bovenschen, Silvia (2003), *Die imaginierte Weiblichkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bowen, John R. (2007), *Why the French don't like Headscarves. Islam, the State, and Public Space*, Princeton: Princeton University Press.
- Braham, Peter (1997), *Fashion. Unpacking a Cultural Production*, in: Paul Du Gay, *Production of Culture/ Cultures of Production*, London: Sage, 121–165.
- Brandstetter, Josef Leopold (1905), Westerlege und Schlotterten. Taufkleid und Tauf-Feier, in: *Der Geschichtsfreund. Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz* 60, 153–161.
- Brill, Dunja (2016), *White Men's War of Sound? Sonische und diskursive Gewalt im Industrial und Extreme Metal*, in: Florian Heesch/ Barbara Hornberger (Hg.), *Rohe Beats, harte Sounds. Populäre Musik und Aggression*, Hildesheim/ Zürich/ New York: Olms, 105–117.
- Brown, Dan (2003), *The Da Vinci Code*, New York: Doubleday.
- Brunotte, Ulrike (2008), Jane Ellen Harrison (1850–1928). Gewendeter Kolonialdiskurs, Ritualdiskurs, Suffrage, in: Anna-Katharina Höpflinger/ Ann Jeffers/ Daria Pezzoli-Olgati (Hg.), *Handbuch Gender und Religion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 69–78.
- Büchler, Heike (2012), Eindrücke vom Mittelalter-Spectaculum Worms 2012. Überlegungen zur Rezeption des Mittelalters in der Öffentlichkeit, in: *Berichte zur Archäologie in Rheinhessen und Umgebung* 5, 139–150.
- Büchli, Arnold, 1966, *Mythologische Landeskunde von Graubünden. Ein Bergvolk erzählt*, 2. Teil: Das Gebiet des Rheins vom Badus bis zum Calanda, Aarau: Saurländer.
- Buck, Anne (1983), *Clothes in Fact and Fiction, 1825–1865*, in: *Costume*, 17, 89–104.
- Burch Brown, Frank (2008), *Music*, in: John Corrigan (Hg.), *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*, Oxford: Oxford University Press, 200–222.
- Busse, Dietrich (1994), Interpretation, Verstehen und Gebrauch von Texten: Semantische und pragmatische Aspekte der Textrezeption, in: Andreas Boehm/ Andreas Mengel, Thomas Muhr (Hg.), *Texte verstehen. Konzepte, Methoden, Werkzeuge*, Konstanz: UVK, 49–79.
- Butler, Judith (1993), *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of „Sex”*, New York: Routledge.
- Carette, Jeremy (2008), William James, in: John Corrigan (Hg.), *The Oxford Handbook of Religion and Emotion*, Oxford University Press, 419–437.
- Chaker, Sarah (2007), *Eiserne Ladies. Frauen(-Bilder) im Black und Death Metal*, in: Gabriele Rohmann (Hg.), *Krasse Töchter. Mädchen in Jugendkulturen*, Berlin: Archiv der Jugendkulturen e.V., 123–144.

- Chaker, Sarah (2014), Schwarzmetall und Todesblei. Über den Umgang mit Musik in den Black- und Death-Metal-Szenen Deutschlands, Berlin: Archiv der Jugendkulturen.
- Chaker, Sarah/ Schermann, Jakob/ Urbanek, Nikolaus (Hg.) (2018), Analyzing Black Metal. Transdisziplinäre Annäherungen an ein düsteres Phänomen der Musikkultur, Bielefeld: transcript.
- Chen, Kuan-Hsing (2000a), Die Formierung eines Diaspora-Intellektuellen. Interview mit Stuart Hall, in: Stuart Hall, Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3, hg. v. Nora Räthzel, Berlin: Argument Verlag, 8–33.
- Chen, Kuan-Hsing (2000b), Cultural Studies und die Politik der Internationalisierung. Interview mit Stuart Hall, in: Stuart Hall, Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3, hg. v. Nora Räthzel, Berlin: Argument Verlag, 137–157.
- Clendinning, Elisabeth A./ McAuley, Kathleen (2010), The Call of Cthulhu: Narrativity oft the Cult in Metal, in: Niall W.R. Scott/ Imke von Helden (Hg.), The Metal Void. First Gatherings, Oxford: Inter-Disciplinary Press, 245–256.
- Corrigan, John (Hg.) (2008), The Oxford Handbook of Religion and Emotion, Oxford: Oxford University Press.
- Corrigan, John (2008), Introduction, in: John Corrigan (Hg.), The Oxford Handbook of Religion and Emotion, Oxford: Oxford University Press, 3–13.
- Corrigan, John (2017), Introduction. How Do We Study Religion and Emotion?, in: John Corrigan (Hg.), Feeling Religion, Durham/ London: Duke University Press, 1–21.
- Craik, Jennifer (1994), The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion, London/ New York: Routledge.
- Crane, Diana (2000), Fashion and its Social Agendas. Class, Gender, and Identity in Clothing, Chicago: University of Chicago Press.
- Crowfoot, Elisabeth (1992), Textiles and Clothing ca. 1150–ca. 1450, London: Her Majesty's Stationery Office.
- Crowley, Karlyn (2011), Feminism's New Age. Gender, Appropriation, and the Afterlife of Essentialism, New York: SUNY Press.
- Dahan-Kalev, Henriette/ Marzel, Shoshana-Rose (2015), Fashion and Feminism, in: Shoshana-Rose Marzel/ Guy D. Stiebel (Hg.), Dress and Ideology. Fashioning Identity from Antiquity to the Present, London/ New York: Bloomsbury, 171–187.
- Dahinden, Janine/ Moret, Joëlle/ Dümmler, Kerstin (2011), Die Herstellung sozialer Differenz unter der Bedingung von Transnationalisierung, in: Brigit Allenbach/ Urmila Goel/ Merle Hummrich/ Cordula Weisskoppel (Hg.), Jugend, Migration und Religion. Interdisziplinäre Perspektiven, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano, 225–248.
- Davis, Fred (1985), Clothing and Fashion as Communication, in: Michael R. Solomon (Hg.), The Psychology of Fashion, Lexington Mass: Lexington Books, 15–27.

- Deacy, C. (2005), *Faith in Film*, Aldershot: Ashgate.
- Debray, Régis (2003), *Einführung in die Mediologie*, Bern/ Stuttgart/ Wien: Haupt Verlag (französisches Original: 2000).
- DeChant, Dell (2008), *The Sacred Santa. Religious Dimensions of Consumer Culture*, Eugene: Wipf and Stock.
- Dekker, Rudolf/ Van de Pol, Lotte C. (1990), *Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte*, Berlin: Wagenbach.
- Delmas, Clémence (2006), *Das Kopftuchverbot in Frankreich. Ein Streit um die Definition von Laizität, Republik und Frauenemanzipation*, Frankfurt a.M.: Lang.
- Dennerlein, Bettina/ Frietsch, Elke/ Steffen, Therese (Hg.) (2012), *Verschleierter Orient – Entschleierter Okzident? (Un)Sichtbarkeit in Politik, Recht, Kunst und Kultur seit dem 19. Jahrhundert*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Denzin, Norman Kent (1978), *Sociological Methods. A Sourcebook*, New York: McGraw-Hill.
- De Saussure, Ferdinand (2014), *Cours de linguistique générale*. Studienausgabe in deutscher Sprache, Tübingen: Narr (Original: 1916).
- Dogmaraci, Burcu (2011), *Orientalische Frauenbilder. Levnî und die Portraits à la turque des 18. Jahrhunderts*, in: Barbara Schmidt-Haberkamp (Hg.), *Europa und die Türken im 18. Jahrhundert/ Europe and Turkey in the 18th Century*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 27–44.
- Dornbusch, Christian/ Killguss, Hans-Peter (2005), *Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus*, Münster: Unrast Verlag.
- Douglas, Mary (2002), *Purity and Danger. An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*, London: Routledge (Erstauflage 1977).
- Du Gay, Paul (1997), *Introduction*, in: Paul du Gay (Hg.), *Production of Culture/ Cultures of Production*, London: Sage, 1–10.
- Du Gay, Paul et al. (1997), *Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman*, London: Sage.
- Durkheim, Emil (1897), *De la définition des phénomènes religieux*, in: *L'Année sociologique* 2, 1–28.
- Dwyer, R. (2006), *Filming the Gods. Religion and Indian Cinema*, London: Routledge.
- Ebner, Claudia C. (2007), *Kleidung verändert. Mode im Kreislauf der Kultur*, Bielefeld: Transcript.
- Eco, Umberto (1979), *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press.
- Ehrman, Edwina (2007), *The Wedding Dress. 300 Years of Bridal Fashion*, London: V&A Publishing.
- Elver, Hilal (2012), *The Headscarf Controversy. Secularism and Freedom of Religion*, New York: Oxford University Press.

- Emling, Sebastian (2013), Von "In God we trust" zu "Yes we can". Wandel und Neukonzeption des Untersuchungsfeldes Religion und Politik in den USA am Beispiel des Wahlkampfes Barack Obamas, Berlin: Lit.
- Engstrom, Erika/ Valenzano III, Joseph M. (2014), Television, Religion, and Supernatural. Hunting Monsters, Finding Gods, Lanham et al.: Lexington Books.
- Erkins, Richard/ King, Dave (Hg.) (1996), Blending Genders. Social Aspects of Cross-Dressing and Sex-Changing, London et al.: Routledge.
- Fierz, Jürg, 1967, Kleines ABC des alten Zürich, Zürich: Diogenes.
- Fiore, Quentin/ McLuhan, Marshall (2008), The Medium is the Massage, London: Penguin Books (Erstausgabe 1967).
- Fischer, Norbert (2001), Zur Geschichte der Trauerkultur in der Neuzeit. Kulturhistorische Skizzen zur Individualisierung, Säkularisierung und Technisierung des Totengedenkens, in: Markwart Herzog (Hg.), Totengedenken und Trauerkultur. Geschichte und Zukunft des Umgangs mit Verstorbenen, Stuttgart/ Berlin/ Köln: Kohlhammer, 41–57.
- Fiske, John (2011a), Introduction to Communication Studies, London: Routledge.
- Fiske, John (2011b), Reading the Popular, London: Routledge.
- Flick, Uwe (1995), Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendungen in Psychologie und Sozialwissenschaften, Reinbeck b.H.: Rowohlt.
- Flick, Uwe (2007), Qualitative Sozialforschung. Eine Einführung, Reinbeck b.H.: Rowohlt.
- Foehr-Janssens, Yasmina/ Naef, Silvia/ Schlaepfer, Aline (Hg.) (2015), Voile, corps et pudore. Approches historique et anthropologiques, Genf: Labor et Fides.
- Fortunati, Leopoldina/ Katz, James E./ Riccini, Raimonda (Hg.) (2003), Mediating the Human Body. Technology, Communication, and Fashion, London: Routledge.
- Foucault, Michel (2012), Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2013), Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Frazer, James George (1957), The Golden Bough. A Study in Magic and Religion Bd. 1 und 2, London: Macmillan (Original: 1890).
- Freud, Sigmund (1913), Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, Leipzig/ Wien: Hugo Heller.
- Freudenberger, Silja/ Sandkühler, Hans Jörg (Hg.) (2003), Repräsentation, Krise der Repräsentation, Paradigmenwechsel. Ein Forschungsprogramm in Philosophie und Wissenschaften, Frankfurt a.M. et al.: Peter Lang.
- Friedrich, Thomas/ Schweppenhäuser, Gerhard (2010), Bildsemiotik. Grundlagen und exemplarische Analysen visueller Kommunikation, Basel/ Boston/ Berlin: Birkhäuser.

- Fritz, Natalie (2015), Images Travelling Trough Time and Media. De- and Reconstruction of the Holy Family in Contemporary Independent Cinema, in: Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.), Religion in Cultural Imaginary. Explorations in Visual and Material Practices, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano, 173–203.
- Fügmann, Dagmar (2009), Zeitgenössischer Satanismus in Deutschland. Weltbilder und Wertvorstellungen im Satanismus, Marburg: Tectum-Verlag.
- Furey, Constance M. (2012), Body, Society, and Subjectivity in Religious Studies, in: Journal of the American Academy of Religion 80, 1, 7–33.
- Gabriel, Theodore/ Hannan, Rabiha (Hg.) (2011), Islam and the Veil. Theoretical and Regional Contexts, London: Continuum.
- Geertz, Clifford (1987), Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Geiger, Annette (Hg.) (2008), Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau.
- Gladigow, Burkhardt (2004), Religion in der Kultur – Kultur in der Religion, in: Friedrich Jäger/ Jörn Rüsen, Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen, Stuttgart/ Weimar: Metzler, 21–33.
- Glavac, Monika (2010), Die Darstellung des Fremden in der Karikatur. Zwei Beispiele aus der europäischen Religionsgeschichte, in: Bärbel Beinhauer-Köhler/ Daria Pezzoli-Olgiati/ Joachim Valentin (Hg.), Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse, Visualität und Religion, Zürich: TVZ, 311–324.
- Glavac, Monika (2011), Viewing and Reconstructing Caricatures. The „Other“ in Benjamin Roubaud’s *La leçon de danse*, in: Christopher Rowland/ Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.), Approaches to the Visual in Religion, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 65–78.
- Glavac, Monika (2013), Der „Fremde“ in der europäischen Karikatur. Eine Studie über das Spannungsfeld zwischen Belustigung, Beleidigung und Kritik, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Glavac, Monika/ Höpflinger, Anna-Katharina/ Pezzoli-Olgiati, Daria (Hg.) (2013), Second Skin. Kleidung, Körper, Religion, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Goffman, Erwin (2006), Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen, Stuttgart: Suhrkamp.
- Gohl-Völker, Ulla (2002), Die Kleidung der Shakerschwestern im 19. Jahrhundert. Die Repräsentanz kategorialer Ordnungsbegriffe, Münster/ New York/ u. a.: Waxmann.
- Grandt, Guido/ Grandt, Michael (1995), Schwarzbuch Satanismus, Augsburg: Pottloch.
- Greschat, Hans-Jürgen (1988), Was ist Religionswissenschaft?, Stuttgart et al.: Kohlhammer.
- Grigo, Jacqueline (2011), Visibly Unlike. Religious Dress Between Affiliation and Difference, in: Journal of Empirical Theology 24, 209–224.

- Grigo, Jacqueline (2013), „Ich habe da ein wenig meine Grenzen erweitert“. Religiöse Kleidungspraxis zwischen Regulierung, Konformität und Autonomie, in: Monika Glavac/ Anna-Katharina Höpflinger/ Daria Pezzoli-Olgati (Hg.), *Second Skin. Körper, Kleidung, Religion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 279–295.
- Grigo, Jacqueline (2015), *Religiöse Kleidung. Religiöse Praxis zwischen Identität und Differenz*, Bielefeld: Transcript.
- Gross, Rita M. (1996), *Feminism and Religion. An Introduction*, Boston: Beacon Press.
- Grosse, Jürgen (2006), *Kritik der Geschichte. Probleme und Formen seit 1800*, Tübingen: Mohr-Siebeck.
- Gründer, René (2014), *Neo-pagan Traditions in the 21st Century: Re-inventing Polytheism in a Polyvalent World-Culture*, in: Judith Schlehe/ Evamarie Sandkühler (Hg.), *Religion, Tradition and the Popular. Transcultural Views from Asia and Europe*, Bielefeld: Transcript, 261–281.
- Guthke, Karl Siegfried (1999), *The Gender of Death. A Cultural History in Art and Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hackspiel-Mikosh, Elisabeth (Hg.) (2006), *Die zivile Uniform als symbolische Kommunikation. Kleidung zwischen Repräsentation, Imagination und Konsumation in Europa vom 18. bis 21. Jh.*, Stuttgart: Steiner.
- Haddad, Laura (2011), *Verschleierte Mode? Zur Bedeutung von Kleidung und Kopftuch bei jungen Musliminnen in Deutschland*, Berlin: Lit.
- Hall, Stuart (1990), *The Emergence of the Cultural Studies and the Crisis of the Humanities*, in: *The Humanities as Social Technology* 53, 11–23.
- Hall, Stuart (1997), *The Spectacle of the ‘Other’*, in: Stuart Hall (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 223–290.
- Hall, Stuart (2001), *Encoding. Decoding*, in: Simon During (Hg.), *The Cultural Studies Reader*, Second Edition, London/ New York: Routledge, 507–517 (überarbeitete Version des englischen Originals von 1977).
- Hall, Stuart (2004a), *Kodieren/ Dekodieren*, in: Stuart Hall, *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, hg. von Juha Koivisto/ Andreas Merkens, Hamburg: Argument Verlag, 66–80 (deutsche Übersetzung des englischen Originals von 1977).
- Hall, Stuart (2004b), *Das Spektakel des „Anderen“*, in: Stuart Hall, *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, hg. von Juha Koivisto/ Andreas Merkens, Hamburg: Argument Verlag, 108–166.
- Hall, Stuart (2004c), *Bedeutung, Repräsentation, Ideologie. Althusser und die poststrukturalistischen Debatten*, in: Stuart Hall, *Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4*, hg. von Juha Koivisto/ Andreas Merkens, Hamburg: Argument Verlag, 34–65.
- Hall, Stuart (2009), *Introduction: Who Needs ‚Identity‘?*, in: Stuart Hall/ Paul du Gay, *Questions of Cultural Identity*, Los Angeles/ London/ New Delhi: Sage, 1–17 (Erstveröffentlichung 1996).

- Harrison, Jane Ellen (1991), *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, Princeton: Princeton University Press (Original 1903).
- Hecker, Pierre (2012), *Turkish Metal. Music, Meaning, and Morality in a Muslim Society*, Farnham: Ashgate.
- Hecker, Pierre (2014), Metal und Metal Studies. Zugänge zu einem neuen Forschungsfeld. Nachwort, in: Florian Heesch/ Anna-Katharina Höpflinger (Hg.), *Methoden der Heavy Metal-Forschung. Interdisziplinäre Zugänge*, Münster: Waxmann, 189–193.
- Hedinger, Barbara et al. (Hg.) (2005), *BrautModenSchau. Hochzeitskleider und Accessoires, 1755–2005*, München: Prestel.
- Heesch, Florian (2015), Populäre Musik, Aggression und Gender. Eine Einleitung, in: Florian Heesch/ Barbara Hornberger (Hg.), *Rohe Beats, harte Sounds. Populäre Musik und Aggression*, Hildesheim/ Zürich/ New York: Olms, 11–25.
- Heesch, Florian/ Höpflinger, Anna-Katharina (2014), Methoden der Heavy Metal Forschung. Einleitung, in: Florian Heesch/ Anna-Katharina Höpflinger (Hg.), *Methoden der Heavy Metal-Forschung. Interdisziplinäre Zugänge*, Münster: Waxmann, 9–30.
- Heine, Susanne (2005), *Grundlagen der Religionspsychologie. Modelle und Methoden*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Heller, Birgit (2010), Dekonstruktion von Objektivität. Wertfreiheit und kritische Distanz. Impulse der Frauenforschung/ Gender Studies für die Religionswissenschaft, in: Susanne Lanwerp/ Marcia Elisa Moser (Hg.), *Frau – Gender – Queer. Gendertheoretische Ansätze in der Religionswissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 137–147.
- Henning, Christian (2005), William James: Die Vielfalt religiöser Erfahrung, in: Volker Drehsen/ Wilhelm Gräb/ Birgit Weysel (Hg.), *Kompendium Religionstheorie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 170–182.
- Hervieu-Léger, Danièle (2000), *Religion as a Chain of Memory*, New Brunswick/ New Jersey: Rutgers University Press (französisches Original: 1993).
- Hitzler, Roland/ Bucher, Thomas/ Niederbacher, Arne (2001), *Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung heute*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hjarvard, Stig (Hg.) (2001), *News in a Globalized Society*, Göteborg: Nordicom.
- Hjarvard, Stig (2006), The Mediatization of Religion. A Theory of the Media as an Agent of Religious Change. Paper presented to the 5th International Conference on Media, Religion and Culture, online zugänglich unter: http://oldintranet.oikosnet-europe.eu/Archives/Meetings/Annual_Conferences/Signtuna_2006/Download/The%20mediatization%20of%20religion.pdf (11.11.2015).
- Hjarvard, Stig/ Lövheim Mia (Hg.) (2013), *Mediatization and Religion. Nordic Perspectives*, Göteborg: Nordicom.
- Hobsbawm, Eric (2001), *Wieviel Geschichte braucht die Zukunft*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag (Englisches Original: 1997).
- Hobsbawm, Eric/ Ranger, Terence (2013), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press (Original: 1983).

- Hoefer, Natascha N. (2010), Schwermut und Schönheit. Als die Menschen Trauer trugen, Düsseldorf: Fachverlag des Deutschen Bestattungswesens.
- Hoover, Steward M./ Lundby, Knut (1997), Rethinking Media, Religion, and Culture, Thousand Oaks/ London/ New Delhi: Sage.
- Hoover, Steward M. (2005), Media and Religion, in: Lindsay Jones (Hg.), Encyclopedia of Religion, Detroit/ New York: Thomson Gale, 5805–5810.
- Hoover, Steward M. (2006), Religion in the Media Age, London/ New York: Routledge.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2008), „Mehr verschandelt als verwandelt“. Kleidung als Medium der Geschlechterkonstruktion in religiösen Symbolsystemen, in: Anna-K. Höpflinger/ Ann Jeffers/ Daria Pezzoli-Olgati, Handbuch Gender und Religion, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 243–255.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2010a), „She Even Carried Weapons“. Religion, Clothing and Identity, the Example of Joan of Arc, in: Material Religion 6.3, 374–376.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2010b), Estatici e selvaggi. Pratiche di „cross dressing“ in alcuni esempi tratti dalla storia delle religioni, in: Antonio Autiero/ Stefanie Knauss (Hg.), L’ enigma corporeità: Sessualità e religione, Bologna: Edizione Dehoniane, 75–88.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2010c), „Praying for the Death of Mankind“. Ein religionswissenschaftlicher Blick auf die Schweizerische Black Metal Szene, in: Dorothea Lüddeckens/ Rafael Walther, Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen, Bielefeld: Transcript, 215–241.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2010d), Schlangenkampf. Ein Vergleich von Bild und Text im griechisch-römischen und altorientalischen Kulturräum, Zürich: TVZ.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2011), „Towards Babylon“. Mesopotamische Mythen im Metal, in: Roman Bartosch (Hg.), Subversiv/ Plakativ. Lyrics und Intertextualität im Heavy Metal, Oberhausen: Verlag Nicole Schmenk 2011, 44–62.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2013), Eisen für Krieg und Trauer. Schmuck als Medium von Religion, in: Monika Glavac/ Anna-Katharina Höpflinger/ Daria Pezzoli-Olgati, Second Skin. Körper, Kleidung, Religion, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 93–107.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2014a), Clothing as a Meaningful Marker of Space. A Comparative Approach to Embodies Religion from a Cultural Studies Perspective, in: Mark. K. George/ Daria Pezzoli-Olgati (Hg.), Religious Representation in Place. Exploring Meaningful Spaces as the Intersection of the Humanities and Sciences, New York: Palgrave/ Macmillan, 177–192.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2014b), „Mit schlangen güt ich meinen leyb“. Die Verhüllung der Frau und die Forderung nach Geschlechtergleichheit in der christlichen Religionsgeschichte, in: Juliane Kokott/ Ute Mager (Hg.), Religionsfreiheit und Gleichberechtigung der Geschlechter. Spannungen und ungelöste Konflikte, Tübingen: Mohr Siebeck, 105–119.

- Höpflinger, Anna-Katharina (2014c), „Alles im schwarzen Bereich“. Ein kulturwissenschaftlicher Zugang zu Kleidung im Heavy Metal, in: Florian Heesch/ Anna-Katharina Höpflinger (Hg.), *Methoden der Heavy Metal Forschung. Interdisziplinäre Zugänge*, Münster: Waxmann, 173–185.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2014d), „Tomorrow, Christ on the Cross Will be Selling Socks“. References to Christianity in Contemporary Advertising Campaigns, in: Judith Schlehe/ Evamarie Sandkühler (Hg.), *Religion, Tradition and the Popular in Asia and Europe*, Bielefeld: Transcript, 225–241.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2015a), Zwischen Massenmedialität und Exklusivität. Kleidung als Medium von Religion am Beispiel des Bündner Talars, in: Jürgen Mohn/ Hubert Mohr (Hg.), *Die Medien der Religion*, Zürich: Pano, 153–174.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2015b), „Sakralkommunist“. Die religiös-politische Bricolage im Schweizer Black Metal, in: Roman Bartosch (Hg.), *Heavy Metal und Politik*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 77–88.
- Höpflinger, Anna-Katharina, (2015c), *Gender Equality in Death? The Normative Dimension of Roman Catholic Ossuaries*, in: *Religion and Gender* 5,1, 18–34.
- Höpflinger, Anna-Katharina, (2015d), *Staging the Dead. The Material Body as a Medium for Gender and Religion*, in: *Journal for Religion, Film and Media* 1, 1, 57–64.
- Höpflinger, Anna-Katharina (2016), „Wer will denn bitte noch hölzerne Wikingerstatuen?“ Eine akteurszentrierte Sicht auf das Politikverständnis im Schweizer Black Metal, in: Niels Penke/ Matthias Teichert (Hg.), *Zwischen Germanomanie und Antisemitismus. Transformationen altnordischer Mythologie in den Metal-Subkulturen*, Baden-Baden: Nomos 2016, 139–158.
- Höpflinger, Anna-Katharina (im Erscheinen), „Schmutzig, aber echt“. Eine akteurszentrierte Perspektive auf Schweizer „Mittelalter(markt)musik“, in: Sven Kommer (Hg.), *Medievalism and Music. Das Mittelalter zwischen historisch-kritischer Aufführungspraxis und Rockkonzert*.
- Höpflinger, Anna-Katharina/ Pezzoli-Olgati, Daria (2012), Plurale Blicke auf Religion. Ein Essay über Gender-Perspektiven im Spannungsfeld zwischen Religionswissenschaft und Theologie, in: *Berliner Theologische Zeitschrift* 29, 119–137.
- Höpflinger, Anna-Katharina/ Knauss, Stefanie/ Ornella, Alexander D. (2014), Introduction, in: Alexander D. Ornella/ Stefanie Knauss/ Anna-Katharina Höpflinger, *Commun(icat)ing Bodies. Body as a Medium of Religious Symbol Systems*, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano, 11–24.
- Höpflinger, Anna-Katharina/ Müller, Yves (2016), *Ossarium. Beinhäuser der Schweiz*, Zürich: Pano.
- Howarth, David (2000), *Discourse*, London: Open University.
- Hughes, Lisa A. (2010), *Morals, Piety, and Representation of Veiled Women in Augustan Rome. Implications for the Twenty-First Century*, in: *Material Religion* 6,3, 377–378.

- Huguenin Dumittan, Arlette (2014), "Wimps and Posers Leave the Hall". Methodische Distanz und Nähe am Beispiel textlinguistischer Heavy Metal-Forschung, in: Florian Heesch/ Anna-Katharina Höpflinger (Hg.), Methoden der Heavy Metal Forschung. Interdisziplinäre Zugänge, Münster: Waxmann, 61–70.
- Hulsether, Mark (2005), Religion and Culture, in: John J. Hinnells (Hg.), The Routledge Companion to the Study of Religion, London/ New York: Routledge, 489–508.
- Hume, Lynne (2013), The Religious Life of Dress. Global Fashion and Faith, London: Bloomsbury.
- Hüwelmeier, Gertrud (2000), Die Macht der Ordenstracht. Transformation von Körperegrenzen, in: Cornelia Koppetsch (Hg.), Körper und Status. Zur Soziologie der Attraktivität, Konstanz: Universitätsverlag, 189–209.
- Jacobi, Maximillian (Hg.) (1846), Briefwechsel zwischen Goethe und F.H. Jacobi, Leipzig: Breitkopf/ Härtel.
- Jacobson, Maja (1994), Kläder som språk och handling. Om unga kvinnors användning av klädseln som kommunikations- och identitetsskapande medel, Stockholm: Carlsson.
- James, William (1884), What is an Emotion?, in: Mind 9,34, 188–205, online zugänglich auf: <http://www.jstor.org/stable/2246769> (20.4.2018).
- James, William (1960), The Varieties of Religious Experience, Glasgow: Collins (Original: 1902).
- James, William (1997), Die Vielfalt der religiösen Erfahrung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (deutsche Übersetzung von „The Varieties of Religious Experience“, 1902).
- Jellison, Katherine (2008), It's Our Day. America's Love Affair with the White Wedding, 1945–2005, Lawrence: University Press of Kansas.
- Jenkins, Richard (2008), Social Identity, London: Routledge.
- Johnson, Richard (1986/7), What is Cultural Studies Anyway?, in: Social Text 16, 38–80.
- Juslin, Patrik N./ Sloboda John A. (Hg.) (2010), Handbook of Music and Emotion. Theory, Research, Applications, Oxford: Oxford University Press.
- King, Frances E. (2010), Material Religion and Popular Culture, New York: Routledge.
- Kirby, Danielle L./ Cusack Carol M. (Hg.) (2017), Religion and Media. Critical Concepts, Band I–IV, London/ New York: Routledge.
- Klapheck, Elisa (2014), Der Tallit als Symbol für jüdische Frauenemanzipation. Religiöser Dress Codes und der Kampf um innerreligiöse Religionsfreiheit, in: Julianne Kokott/ Ute Mager (Hg.), Religionsfreiheit und Gleichberechtigung der Geschlechter, Tübingen: Mohr Siebeck, 121–130.
- Kleres, Jochen (2009), Preface. Notes on the Sociology of Emotions in Europe, in: Debra Hopkins/ Jochen Kleres/ Helena Flam/ Helmut Kuzmics (Hg.), Theorizing Emotions. Sociological Explorations and Applications, Frankfurt a.M./ New York: Campus Verlag, 7–27.

- Klinkhammer, Gritt (2013), *Islamic Style. Die Sichtbarkeit „unsichtbaren“ Islams*, in: Dorothea Lüdeckens/ Christoph Uehlinger/ Rafael Walther (Hg.): *Die Sichtbarkeit religiöser Identität. Repräsentation – Differenz – Konflikt*, Zürich: Pano, 111–136.
- Klöcker, Michael/ Tworuschka, Udo (Hg.), (2005), *Ethik der Weltreligionen. Ein Handbuch*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Knauss, Stefanie (2010), *Sinful Sex Sells Better? Sex und Religion in der Werbung*, in: Jörg Metelmann (Hg.), *Porno-Pop II. Im Erregungsdispositiv*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 223–231.
- Knauss, Stefanie (2013), Theologie und der *cultural turn* zu den Medien. Zum Beispiel Pedro Almodóvar, in: Judith Gruber (Hg.), *Theologie im Cultural Turn. Erkenntnistheologische Erkundungen in einem veränderten Paradigma*, Frankfurt: Peter Lang, 85–104.
- Knauss, Stefanie (2015), *The Journey of a Symbol through Western Imaginaries. The Curious Case of the Apple*, in: Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.), *Religion in Cultural Imaginary. Explorations in Visual and Material Practices*, Zürich/ Baden – Baden: Pano/ Nomos, 279–302.
- Kneuper, Elsbeth (1999), *Tod, Weiblichkeit, Repräsentation. Forschen in einem deutschen Bestattungsinstitut*, Hamburg: Lit.
- Knoblauch, Hubert (2003), *Qualitative Religionsforschung. Religionsethnographie in der eigenen Gesellschaft*, Paderborn et al.: Schöningh.
- Knoblauch, Hubert (2009), *Populäre Religion. Auf dem Weg in einer spirituelle Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- Knoblauch, Hubert (2014), *The Communicative Construction of Transcendence. A New Approach to Popular Religion*, in: Judith Schlehe/ Evamaria Sandkühler (Hg.), *Religion, Tradition and the Popular. Transcultural Views from Asia and Europe*, Bielefeld: Transcript, 29–50.
- Knop, Julia/ Nothelle-Wildfeuer, Ursula (2013), *Kreuz-Zeichen. Zwischen Hoffnung, Unverständnis und Empörung*, Ostfildern: Matthias-Gründewald-Verlag.
- Koch, Anne (2010), *Die Religionssoziologie Max Webers im Lichte der neueren Kulturwissenschaft und der Religionsökonomie*, in: Andrea Maurer (Hg.), *Wirtschaftssoziologie nach Max Weber*, Wiesbaden: VS Verlag, 168–195.
- Koch-Mertens, Wiebke (2003), *Der Mensch und seine Kleider*, St. Gallen: Typotron.
- König, Alexandra (2007), *Kleider schaffen Ordnung. Regeln und Mythen jugendlicher Selbstrepräsentation*, Konstanz: UVK.
- Konrad, Dagmar (2005), *Ordentlich – passend – angemessen. Schönheit im Kloster*, in: Gabriele Mentges/ Birgit Richard, *Schönheit der Uniformität. Körper, Kleidung, Medien*, Frankfurt/ New York: Campus, 79–114.
- Konrad, Dagmar (2007), *Habit oder Kostüm? Habit als Kostüm? Die Kleiderfrage im Kloster*, in: Gabriele Mentges/ Dagmar Neuland-Kitzerow/ Birgit Richard (Hg.), *Uniformierungen in Bewegung. Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade*, Münster et al.: Waxmann, 113–128.

- Koudounaris, Paul (2011), *The Empire of Death: A Cultural History of Ossuaries and Charnel Houses*, London: Thames & Hudson.
- Koudounaris, Paul (2015), *Memento Mori. The Dead Among Us*, New York: Thames & Hudson.
- Körtner, Ulrich H.J. (2008), Calvinismus und Kapitalismus, in: Martin Ernst Hirzel/ Martin Sallmann (Hg.), 1509 – Johannes Calvin – 2009. Sein Wirken in Kirche und Gesellschaft. Essays zum 500. Geburtstag, Zürich: TVZ, 201–218.
- Kreutzer, Florian (2015), *Stigma „Kopftuch“*. Zur rassistischen Produktion von Andersheit, Bielefeld: Transcript.
- Kruse, Britta-Juliane (2007), *Witwen. Kulturgeschichte eines Standes in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/ New York: De Gruyter.
- Kunz, Ralph/ Schlag, Thomas (2009), „Des Pfarrers neue Kleider...“ Erkundungen und Erwägungen zur Talarfrage in den reformierten Landeskirchen, in: *Pastoraltheologie* 98,6, 212–232.
- Kuolt, Joachim (Hg.) (1985), *Manessische Liederhandschrift. Vierzig Miniaturen und Gedichte*, Stuttgart/ München: Deutscher Bücherbund.
- Laack, Isabel (2011), *Religion und Musik in Glastonbury. Eine Fallstudie zu gegenwärtigen Formen religiöser Identitätsdiskurse*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Langebach, Martin (2007), *Die Black Metal-Szene. Eine qualitative Studie*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Lamont, Michèle/ Molnar, Virag (2002), *The Study of Boundaries in the Social Sciences*, in: *Annual Review of Sociology* 28, 167–195.
- LaVey, Anton Szandor (2010), *Die Satanische Bibel & Die Satanischen Rituale*, Zeltingen-Rachtig: Index-Verlag (Erstauflagen: *The Satanic Bible* 1969; *The Satanic Rituals* 1972).
- LeGuin, Ursula (1969/ 2007), *The Left Hand of Darkness*, London: Orbit.
- Lehnert, Gertrud (1997), *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Lehnert, Gertrud (2013), *Mode. Theorie, Geschichte und Ästhetik einer kulturellen Praxis*, Bielefeld: Transcript.
- Lesage, Robert (1959), *Liturgische Gewänder und Geräte*, Zürich: Christiana-Verlag.
- Liedhegener, Antonius (2013), *Von Kopftüchern, Schleieren und Baskenkappen in Europas Demokratien. Zum Verhältnis von „Religionspolitik“ und „Körperpolitik“*, in: Monika Glavac/ Anna-Katharina Höpflinger/ Daria Pezzoli-Olgati (Hg.), *Second Skin. Kleidung, Körper, Religion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 253–278.
- Lienhart, Sonja Theresa (2017), *Das Religionsverständnis von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung*, Giessen: Psychosozial-Verlag.
- Longenecker, Bruce W. (2015), *The Cross before Constantine. The Early Life of a Christian Symbol*, Minneapolis: Fortress Press.

- Lövheim, Mia (2015), (Re)Making a Difference. Religion, Mediatisation and Gender, in: *Journal for Religion, Film and Media* 1, 45–56.
- Lücker, Christoph (2011), *Das Phänomen Heavy Metal. Ein Szene-Porträt*, Oberhausen: Nicole Schmenk.
- Luckmann, Benita (1978), The Small Life-Worlds of Modern Man, in: Thomas Luckmann (Hg.), *Phenomenology and Sociology*, Harmondsworth: Penguin Books, 275–290.
- Luckmann, Thomas (1991), *Die unsichtbare Religion*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (englisches Original 1967).
- Lüddeckens, Dorothea (2013), Relevanz in der Interaktion: Kleidung und Religion, in: Dorothea Lüddeckens/ Christoph Uehlinger/ Rafael Walther (Hg.), *Die Sichtbarkeit religiöser Identität. Repräsentation – Differenz – Konflikt*, Zürich: Pano, 37–75.
- Lüddeckens, Dorothea/ Walther, Rafael (Hg.) (2010), *Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen*, Bielefeld: Transcript.
- Lüddeckens, Dorothea/ Uehlinger, Christoph/ Walther, Rafael (Hg.) (2013), *Die Sichtbarkeit religiöser Identität. Repräsentation – Differenz – Konflikt*, Zürich: Pano.
- Lüders, Imke (2009), *Der Tod auf Samt und Seide. Todesdarstellungen auf liturgischen Textilien des 16. bis 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum*, Kassel: Arbeitsgemeinschaft Friedhof und Denkmal e.V.
- Luhmann, Niklas (1984), *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lyden, John C. (2003), *Film as Religion. Myths, Morals, and Rituals*, New York: New York University Press.
- Lyden, John C./ Mazur, Eric Michael (Hg.) (2015), *The Routledge Companion to Religion and Popular Culture*, London/ New York: Routledge.
- Lyden, John C. (2015), Film, in: John C. Lyden/ Eric Michael Mazur (Hg.), *The Routledge Companion to Religion and Popular Culture*, London/ New York: Routledge.
- Lynch, Gordon (2009) *Cultural Theory and Cultural Studies*, in: John Lyden (Hg.), *The Routledge Companion to Religion and Film*, London/ New York: Routledge, 275–291.
- Mäder, Marie-Therese (2010), Film und Religion. Ein multidisziplinäres Forschungsfeld, in: Bärbel Beinhauer-Köhler/ Daria Pezzoli-Olgati/ Joachim Valentin (Hg.), *Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion*, Zürich: TVZ, 325–348.
- Mäder, Marie-Therese (2011), A Cultural Studies Approach to Film and Religion. Context and Film Analysis of *Yes* (Potter, GB/USA 2004), in: Christopher Rowland/ Daria Pezzoli-Olgati (Hg.), *Approaches to the Visual in Religion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 101–118.
- Mäder, Marie-Therese (2012), *Die Reise als Suche nach Orientierung. Eine Annäherung an das Verhältnis zwischen Film und Religion*, Marburg: Schüren.

- Mäder, Marie-Therese (2014), In Search of Orientation in Cinematic Spaces: The Journey Motif in Fiction Film, in: Mark K. George/ Daria Pezzoli-Olgati, Religious Representation in Place. Exploring Meaningful Spaces at the Intersection of the Humanities and Sciences, New York: Palgrave Macmillan, 159–176.
- Malinowski, Bronislaw Kaspar (2002), Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea, London: Routledge (Original: 1922).
- Manning, Erin (2007), Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mariña, Jacqueline (2008), Friedrich Schleiermacher and Rudolf Otto, in: John Corrigan (Hg.), The Oxford Handbook of Religion and Emotion, Oxford University Press, 457–473.
- Marsh, Clive (2007), On Dealing With What Films Actually Do to People. The Practice and Theory of Film Watching in Theology/Religion and Film Discussion, in: Robert K. Johnston (Hg.), Reframing Theology and Film. New Focus for an Emerging Discipline, Grand Rapids: Baker Academic, 145–161.
- Massumi, Brian (1987), Notes on the Translation and Acknowledgements, in: Gilles Deleuze/ Felix Guattari, A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia, Minneapolis/ London: University of Minnesota Press, xvi–xix.
- Massumi, Brian (2015), Keywords for Affect, in: Brian Massumi, The Power at the End of the Economy, Durham: Duke University Press, 103–112.
- Marzel, Shoshana-Rose (2015), Introduction, in: Shoshana-Rose Marzel/ Guy D. Stiebel, Dress and Ideology. Fashioning Identity from Antiquity to the Present, London et al.: Bloomsbury, 1–15.
- Marzel, Shoshana-Rose/ Stiebel, Guy D. (2015), Dress and Ideology. Fashioning Identity from Antiquity to the Present, London et al.: Bloomsbury.
- May, Ewald (1941), Die Einwirkung beengender Kleidung auf den Organismus, Breslau: Eugen Jakubik.
- Mayring, Philipp (1997), Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, Weinheim: Deutscher Studien Verlag.
- McCauley, Robert N./ Lawson, E.T. (2002), Bringing Ritual to Mind: Psychological Foundations of Cultural Forms, Cambridge: Cambridge University Press.
- McGuire, Meredith B. (1990), Religion and the Body. Rematerializing the Human Body in the Social Sciences of Religion, in: Journal for the Scientific Study of Religion 29, 3, 283–296.
- McLuhan, Marshall H. (1964), Understanding Media. The Extensions of Man, New York: McGraw-Hill.
- Mead, George Herbert (1973), Geist, Identität und Gesellschaft, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Original 1934).
- Mentges, Gabriele (Hg.) (2005), Schönheit der Uniformität. Körper, Kleidung, Medien, Frankfurt a.M.: Campus.
- Mentges, Gabriele (Hg.) (2007), Uniformierungen in Bewegung. Vestimentäre Praktiken zwischen Vereinheitlichung, Kostümierung und Maskerade, Münster: Waxmann.

- Meyer, Birgit/ Morgan, David/ Paine, Crispin/ Plate, S. Brent (2010), Dress, Religion, Identity, in: *Material Religion* 6,3, 371.
- Michaels, Axel (Hg.) (1997), *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, München: Beck.
- Michaels, Axel/ Pezzoli-Olgiati, Daria/ Stolz, Fritz (Hg.) (2001), *Noch eine Chance für die Religionsphänomenologie*, Bern: Peter Lang.
- Mills, Sara (1997), *Discourse*, New York/ London: Routledge.
- Moberg, Marcus (2017), *Church, Market, and Media. A Discursive Approach to Institutional Religious Change*, London: Bloomsbury.
- Mohn, Jürgen/ Mohr, Hubert (Hg.) (2015), *Die Medien der Religion*, Zürich: Panono.
- Morgan, David (2010), *Introduction. The Matter of Belief*, in: David Morgan (Hg.), *Religion and Material Culture. The Matter of Belief*, London: Routledge, 1–17.
- Mørk, Gry (2011), *Why didn't the Churches Begin to Burn a Thousand Years Earlier?*, in: Thomas Bossius/ Andreas Häger/ Keith Kahn-Harris (Hg.), *Religion and Popular Music in Europe. New Expressions of Sacred and Secular Identity*, New York: I.B. Tauris, 124–144.
- Moynihan, Michael/ Söderlind, Didrik (1998), *Lords of Chaos. The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*, Lincoln: Feral House.
- Mukařovský, Jan (1978), *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Müller, Bernadette (2011), *Empirische Identitätsforschung. Personale, soziale und kulturelle Dimensionen der Selbstverortung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Müller, Friedrich Max (1869), *Essays. Erster Band, Beiträge zur vergleichenden Religionswissenschaft*, Leipzig: Wilhelm Engelmann.
- Müller, Friedrich Max (1876), *Einleitung in die vergleichende Religionsissenschaft. Vier Vorlesungen im Jahre MDCCCLXX, nebst zwei Essays*, Strassburg: Karl J. Trübner.
- Müller, Michael R. (2009), *Stil und Individualität. Die Ästhetik gesellschaftlicher Selbstbehauptung*, Paderborn: Fink.
- Nemtheanga, Alan (2009), *Keine Abweichungen, keine Kompromisse*, in: *Rock-Hard* 296 (Oktober), 69.
- Nökel, Sigrid (2004), *Muslimische Frauen und öffentliche Räume. Jenseits des Kopftuchstreits*, in: Nilüfer Gölä/ Ludwig Ammann, *Islam in Sicht. Der Auftritt von Muslimen im öffentlichen Raum*, Bielefeld: Transcript, 283–310.
- Noeske, Nina (2016), *Warum Musik (manchmal) weh tut. Zur ästhetischen und populärkulturellen Inszenierung von Aggressivität*, in: Florian Heesch/ Barbara Hornberger (Hg.), *Rohe Beats, harte Sounds. Populäre Musik und Aggression*, Hildesheim/ Zürich/ New York: Olms, 27–37.
- Odermatt-Bürgi, Regula (2016), *Gebeine und ihr Haus. Die historische Entwicklung der Schweizer Ossarien*, in: Anna-Katharina Höpflinger/ Yves Müller, *Ossarium. Beinhäuser der Schweiz*, Zürich: TVZ, 60–84.

- Odin, Roger (2011), *Espaces de communications*, Grenoble: Presses universitaires de Grenoble.
- Otto, Rudolf (1963), *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München: Beck (Original: 1917).
- Pahud de Mortanges, René (Hg.) (2015), *Staatliche Anerkennung von Religionsgemeinschaften. Zukunfts- oder Auslaufmodell?*, Zürich: Schulthess.
- Paoletti, Jo B. (2012), *Pink and Blue. Telling the Boys from the Girls in America*, Bloomington: Indiana University Press.
- Patton, Kimberley C./ Ray, Benjamin C. (2000), *A Magic Still Dwells. Comparative Religion in the Postmodern Age*, Berkeley/ Los Angeles: University of California Press.
- Parrot, Nicole (2007), *Robe d'un jour, rêve d'une vie. Robes de mariée d'hier et d'aujourd'hui*, Paris: Gala.
- Penke, Niels/ Teichert, Matthias (Hg.) (2016), *Zwischen Germanomanie und Antisemitismus. Transformationen altnordischer Mythologie in den Metal-Subkulturen*, Baden-Baden: Nomos.
- Pezzoli-Olgati, Daria (2008), „*Spieglein, Spieglein an der Wand*“: Rekonstruktionen und Projektionen von Menschen- und Weltbildern in der Religionswissenschaft, in: Anna-Katharina Höpflinger/ Ann Jeffers/ Daria Pezzoli-Olgati (Hg.), *Handbuch Gender und Religion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 41–52.
- Pezzoli-Olgati, Daria/ Martig, Charles (Hg.) (2009), *Outer Space, Reisen in Gegenwelten*, Marburg: Schüren.
- Pezzoli-Olgati, Daria (2010), Eine illustrierte Annäherung an das Verhältnis von Medien und Religion, in: Bärbel Beinhauer-Köhler/ Daria Pezzoli-Olgati/ Joachim Valentin (Hg.), *Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse, Visualität und Religion*, Zürich: TVZ 2010, 245–266.
- Pezzoli-Olgati, Daria (2012), Religion und Visualität, in: Michael Stausberg (Hg.), *Religionswissenschaft*, Berlin/ Boston: De Gruyter, 343–364.
- Pezzoli-Olgati, Daria (Hg.) (2015), *Religion in Cultural Imaginary. Explorations in Visual and Material Practices*, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano.
- Pezzoli-Olgati, Daria/ Höpflinger, Anna-Katharina (2013), *Second Skin. Ein religionstheoretischer Zugang zu Körper und Kleidung*, in: Monika Glavac/ Anna-Katharina Höpflinger/ Daria Pezzoli-Olgati (Hg.), *Second Skin. Körper, Kleidung, Religion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 7–26.
- Pfaff, Carl (1991), *Die Welt der Schweizer Bilderchroniken*, Schwyz: Edition 91.
- Pfleiderer, Georg/ Heit, Alexander (Hg.) (2012), *Religionspolitik II. Zur pluralistischen Religionskultur in Europa*, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano.
- Pfleiderer, Georg/ Heit, Alexander (Hg.) (2013), *Religionspolitik I. Zur historischen Semantisch europäischer Legitimationsdiskurse*, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano.
- Pinczewski, Andreas (2008), Gesichter des Schreckens. Heavy Metal und die dunkle Seite der Schminke, in: Annette Geiger (Hg.), *Der schöne Körper. Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*, Weimar/ Wien: Böhlau, 241–256.

- Plüss, David (2013), Kopftuch, Turban und Salutistenmütze. Die Aussenwahrnehmung religiöser Kleidersymbolik im öffentlichen Raum, in: Monika Glavac/ Anna-Katharina Höpflinger/ Daria Pezzoli-Olgati (Hg.), *Second Skin. Kleidung, Körper, Religion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 219–236.
- Rasche, Adelheid/ Wolter, Gundula (Hg.) (2003), *Ridikül. Mode in der Karikatur 1600 bis 1900*, Berlin/ Köln: SMB/ Du Mont.
- Reichen, Quirinus/ Christie, Karen (2000), Das Schnittmusterbuch von Salomon Erb. „*Livre des Chefs d’Oeuvre de la Maistre des Tailleurs de Berne, 1730*“, Bern: Bernisches historisches Museum.
- Reuter, Julia (2011), *Geschlecht und Körper. Studien zur Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit*, Bielefeld: Transcript.
- Richard, Birgit (2015), „Böse“ Mode? Visuelle und materielle Kulturen der schwarzen Stile Gothic und Black Metal, in: Rainer Wenrich (Hg.), *Die Medialität der Mode, Kleidung als kulturelle Praxis. Perspektiven für eine Modewissenschaft*, Bielefeld: Transcript, 331–344.
- Riello, Giorgio (2013), *Cotton. The Fabric that Made the Modern World*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Riesebrodt, Martin (2007), *Cultus und Heilsversprechen. Eine Theorie der Religionen*, München: Beck.
- Roach-Higgins, Mary Ellen/ Eicher, Joanne B. (1992), Dress and Identity, in: *Clothing and Textiles Research Journal* 10, 1, 1–8.
- Rösch, Perdita (2010), *Aby Warburg*, Paderborn: Fink.
- Röttger-Rössler, Birgitt/ Markowitsch, Hans J. (Hg.) (2008), *Emotions as Bio-Cultural Processes*, New York: Springer.
- Rubinstein, Ruth P. (1995), *Dress Codes. Meanings and Messages in American Culture*, Boulder: Westview Press.
- Ryan, Sean Michael (2015), *Catholic Iconography, Cultural Memory and Imaginaries. The Sacred Heart in Irish Emigrant Identity*, in: Daria Pezzoli-Olgati (Hg.), *Religion in Cultural Imaginary. Explorations in Visual and Material Practices*, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano 229–252.
- Salah, Asher (2015), *Rabbinical Dress in Italy*, in: Shoshana-Rose Marzel/ Guy D. Stiebel, *Dress and Ideology. Fashioning Identity from Antiquity to the Present*, London et al.: Bloomsbury, 55–68.
- Said, Edward (1978), *Orientalism*, London: Routledge and Kegan Paul.
- Schäfer-Bossert, Stefanie (2010), Das alte Wollkleid – versus Talar. Die textile Seite des Kampfs der Württemberger Theologinnen um das volle Pfarramt, in: Elisabeth Hartlieb/ Jutta Koslowski/ Ulrike Wagner-Rau (Hg.), *Das neue Kleid. Feministisch-theologische Perspektiven auf geistliche und weltliche Gewänder*, Sulzbach/ Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 89–107.
- Scheiper, Petra (2008), *Textile Metamorphosen als Ausdruck gesellschaftlichen Wandels. Das Bekleidungsverhalten junger Männer und Frauen als Phänomen der Grenzverschiebung von Sex- und Gender-Identitäten*, Wiesbaden: VS Research.

- Schierl, Thomas (2002), Text und Bild in der Werbung. Bedingungen, Wirkungen und Anwendungen bei Anzeigen und Plakaten, Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Schlaffer, Hannelore (2005), Kleidersprache. Über die Mode, Zürich: Vontobel-Stiftung.
- Schlieter, Jens (Hg.) (2010), Was ist Religion? Texte von Cicero bis Luhmann, Stuttgart: Reclam.
- Schmid, Georg Otto (1998), Artikel „Jugendsatanismus“ der Evangelischen Informationsstelle Kirchen – Sekten – Religionen: <http://www.relinfo.ch/satanismus/jugendtxt.html> (10.5.2016).
- Schmidt, Thomas R. (2016), The Circuit of Culture. A Model for Journalism History, in: *Communication and Media* 11, 36, 71–88.
- Schneider, Jörg (2008), Rudolf Otto. Religion als Begegnung mit dem Heiligen, in: Volker Drehse/ Wilhelm Gräb/ Birgit Weysel (Hg.), Kompendium Religionstheorie, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 97–107.
- Schober, Anna (2001), Blue Jeans. Vom Leben in Stoffen und Bildern, Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- Schöne, Anja/ Groschwitz, Helmut (Hg.), (2014), Religiosität und Spiritualität. Fragen, Kompetenzen, Ergebnisse, Münster: Waxmann.
- Schroer, Silvia (Hg.) (2014), Sensenfrau und Klagemann. Sterben und Tod mit Gendervorzeichen, Zürich: TVZ.
- Schumacher, Joseph (2000), Das Wirken dämonischer Kräfte. Satanismus heute, Vortrag gehalten am 16.2.2000 in Meran, online zugänglich unter: http://www.theologie-heute.de/Das_Wirken_d%e4monischer_Kr%e4fte._Satanismus_heute.pdf (19.4.2018).
- Schützeichel, Rainer (2002), Art. Emotionen, in: Günter Endruweit/ Gisela Trommsdorff/ Nicole Burzan (Hg.), Wörterbuch der Soziologie (3. völlig überarbeitete Auflage), Konstanz/ München: UVK Verlagsgesellschaft, 92.
- Schützeichel, Rainer (2006). Emotionen und Sozialtheorie. Disziplinäre Ansätze, Frankfurt a.M./ New York: Campus Verlag.
- Schwartz, Seth J./ Luyckx, Koen/ Vignoles Vivian L. (Hg.) (2011), Handbook of Identity Theory and Research, Bd. 1 und 2, New York: Springer.
- Sharpe, Eric J. (1975), Comparative Religion. A History, London: Duckworth.
- Silverman, Eric (2013), A Cultural History of Jewish Dress, London: Bloomsbury.
- Simmel, Georg (2012), Philosophie der Mode/ Die Religion/ Kant und Goethe/ Schopenhauer und Nietzsche. Gesamtausgabe Band 10, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Smith, Jonathan Zittel (1982), Imagining Religion. From Babylon to Jonestown, Chicago: University Press.
- Smith, Jonathan Zittel (2000), The “End” of Comparison. Redescription and Rectification, in: Kimberley C. Patton/ Benjamin C. Ray (Hg.), A Magic Still Dwells. Comparative Religion in the Postmodern Age, Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 237–241.

- Soeffner, Hans-Georg (1992), *Die Ordnung der Rituale. Die Auslegung des Alltags* 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sörries, Reiner (2009), *Ruhe sanft. Kulturgeschichte des Friedhofs*, Kevelaer: Butzon & Bercker.
- Sörries, Reiner (2012), *Herzliches Beileid. Eine Kulturgeschichte der Trauer*, Darmstadt: Primus-Verlag.
- Stadlin, Helen (2015), *Jesus, Zombie Boy und die Mennonitin auf dem Catwalk*, unveröffentlichte Seminararbeit, abgegeben im Juni 2015 an der Universität Luzern.
- Stausberg, Michael (Hg.) (2012), *Religionswissenschaft*, Berlin: De Gruyter.
- Steinberg, Sylvie (2001), *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris: Fayard.
- Stolz, Fritz (1988), *Hierarchien der Darstellungsebenen religiöser Botschaft*, in: Hartmut Zinser (Hg.), *Religionswissenschaft. Eine Einführung*, Berlin: Reimer, 55–72.
- Stolz, Fritz (2001), *Grundzüge der Religionswissenschaft*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (Original: 1988).
- Stolz, Fritz (2004), *Religion und Rekonstruktion*, hg. v. Daria Pezzoli-Olgati et al., Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- Stolz, Jörg/ Könemann, Judith/ Schneuwly Purdie, Mallory/ Engelberger, Thomas/ Krüggeler, Michael (2016), *(Un)believing in Modern Society. Religion, Spirituality, and Religious-Secular Competition*, Farnham: Ashgate.
- Stone, Gregory P. (1995), *Appearance and the Self*, in: Mary E. Roach-Higgins/ Joanne B. Eicher/ Kim K.P. Johnson, *Dress and Identity*, New York: Fairchild Publ., 19–39 (Original 1962).
- Storey, John (2018), *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, London: Routledge (Erstauflage 1998).
- Stout, Daniel A. (2012), *Media and Religion. Foundations of an Emerging Field*, New York: Routledge.
- Struckman, Sara (2010), “Black Widows” in the New York Times. Images of Chechen Women Rebels, in: *Muslim Women in War and Crisis: Representation and Reality*, 92–110.
- Jenna Supp-Montgomery, Affect and the Study of Religion, in: *Religion Compass* 9/10, 2015, 335–345.
- Taylor, Charles (2002), *Modern Social Imaginaries*, in: *Public Culture* 14, 91–124.
- Taylor, Laura Wiebe (2010), *Nordic Nationalisms. Black Metal takes Norway's Everyday Racism to the Extreme*, in: Niall W.R. Scott/ Imke von Helden (Hg.), *The Metal Void. First Gatherings*, Oxford: Interdisciplinary Press, 161–174.
- Taylor, Lou (1983), *Mourning Dress. Costume and Social History*, London: George Allan & Unwin.
- Taylor, Lou (2002), *The Study of Dress History*, Manchester/ New York: Manchester University Press.

- Temperman, Jeroen/ Koltay, András (Hg.) (2017), *Blasphemy and Freedom of Expression. Comparative, Theoretical and Historical Reflections After the Charlie Hebdo Massacre*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Thiel, Erika (2000), *Geschichte des Kostüms*, Berlin: Henschel.
- Tirumala, Lakshmi N. (2009), *Bollywood Movies and Cultural Identity Construction Among Secondgeneration Indian Americans*, Masterthese an der Texas Tech University, Online zugänglich auf:
https://ttu-ir.tdl.org/ttu-ir/bitstream/handle/2346/18773/tirumala_lakshmi_thesis.pdf?sequence=1 (20.12.2017)
- Todd, Janet (1993), *Gender, Art and Death*, New York: Continuum.
- Trummer, Manuel (2011), *Sympathie for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionssfigur Teufel in der Rockmusik*, Münster: Waxmann.
- Tunger-Zanetti, Andreas/ Liedhegener, Antonius/ Wirz, Stefan (Hg.) (2011), *Religion – Wirtschaft – Politik. Forschungszugänge zu einem aktuellen transdisziplinären Feld*, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano.
- Tyler, Natalie (1999), *The Friendly Jane Austen. A Well-Mannered Introduction to a Lady of Sense and Sensibility*, New York/ London: Penguin.
- Ulrich, Michael Leo (2019), *Religion – Marketing’s Unwitting Godparent. A Case Study of Coffee Branding and Consumer Loyalty*, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano.
- Urban, Hugh (2000), *Making a Place to Take a Stand. Jonathan Z. Smith and the Politics and Poetics of Comparison*, in: *Method and Theory in the Study of Religion* 12,3, 339–378.
- Van Dam, Raymond (2011), *Remembering Constantine at the Milvian Bridge*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Gennep, Arnold (2005), *Übergangsriten*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (französisches Original: 1909).
- Vogelgesang, Waldemar (1998), *Inszenierungs- und Erlebnisformen von jugendlichen Black Metal-Fans*, in: Herbert Willems/ Martin Jurga (Hg.), *Inszenierungsgeellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 163–176.
- Von Helden-Sarnowski, Imke (2017), *Norwegian Native Art. Cultural Identity in Norwegian Metal Music*, Wien/ Münster: Lit.
- Von Scheve, Christian (2013), *Emotion and Social Structures. The Affective Foundations of Social Order*, Oxon/ New York: Routledge.
- Von Wensierski, Hans-Jürgen/ Lübecke, Claudia (2011), „In Deutschland habe ich mit meinem Kopftuch nie Probleme gehabt“, in: Birgit Allenbach/ Urmila Goel/ Merle Hummrich/ Cordula Weissköppel (Hg.), *Jugend, Migration und Religion. Interdisziplinäre Perspektiven*, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano, 93–114.
- Von Wyss-Giacosa, Paola (2006), *Religionsbilder der frühen Aufklärung. Bernard Picarts Tafeln für die „Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les Peuples du Monde“*, Wabern: Benteli.

- Von Wyss-Giacosa, Paola (2015), Western Imaginaries between Fascination, Colonial Construction and Appropriation. The Lore of a Mysterious India, of the Goddess Kali and of her Evil Devotees, in: Daria Pezzoli-Olgati (Hg.), Religion in Cultural Imaginary. Explorations in Visual and Material Practices, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano, 79–115.
- Wald, Kenneth D. (2011), Religion and Politics in the United States, Landham: Rowan & Littlefield.
- Warburg, Aby M. (1998), Gesammelte Schriften. Studienausgabe Band 1, hg. v. Horst Bredekamp/ Michael Diers/ Kurt W. Förster/ Nicholas Mann/ Salvatore Setti/ Martin Warnke, Berlin: Akademie Verlag.
- Warr, Cordelia (2010), Materiality, and Immateriality, in: *Material Religion* 6,3, 372–373.
- Watzlawick, Paul/ Beavin, Janet H./ Jackson, Don D. (1972), Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien, Bern: Huber (Erstauflage 1967).
- Weber, Max (1980), Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie, Tübingen: Mohr (5. rev. Ausgabe, bes. von Johannes Winckelmann).
- Weick, Wolfgang E. et al. (Hg.) (2008), Ja, ich will! Hochzeitskultur und Mode von 1800 bis heute: eine deutsch-türkische Begegnung, Mannheim: Reiss-Engelhorn Museen.
- Weissköppel, Cordula/ Hummrich, Merle/ Goel, Urmila/ Allenbach, Brigit (Hg.) (2011), Jugend, Migration und Religion. Interdisziplinäre Perspektiven, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano.
- West, Candace/ Zimmerman, Don H. (1987), Doing Gender, in: *Gender and Society* 1,1, 125–151.
- Wilcox, Melissa (2012), „Spiritual Sluts“. Uncovering Gender, Ethnicity, and Sexuality in the Post-Secular, in: *Women's Studies. An Interdisciplinary Journal* 41, 6, 639–659.
- Wilde, Oscar (1992), The Picture of Dorian Gray, Hertfordshire: Wordsworth Classics (Original: 1890).
- Winter, U., (2003), Gottes Tattoo. Biblische Notizen zu einem auffälligen Phänomen euro-amerikanischer Körperkultur, in: Max Küchler/ Peter Reinal, Randfiguren in der Mitte, Freiburg, 223–237.
- Wiswe, Mechthild (1990), Brautkleidung im Wandel. 220 Jahre regionale Identität und internationale Mode, Braunschweig: Landesmuseum.
- Witzel Andreas (1985), Das problemzentrierte Interview, in: Gerd Jüttemann (Hg.), Qualitative Forschung in der Psychologie. Grundfragen, Verfahrensweisen, Anwendungsfehler, Heidelberg: Asanger, 227–255.
- Wolter, Gundula (2002), Teufelshörner und Lustäpfel. Modekritik in Wort und Bild 1150–1620, Marburg: Jonas-Verlag.
- Wolynetz, Lubow K. (Hg.) (2010), Invitation to a Wedding. Ukrainian Wedding Textiles and Traditions, New York: Ukrainian Museum.
- Woodhead, Linda (2011), Five Concepts of Religion, in: *International Review of Sociology* 21,1, 121–143.

Literatur

- Würtz, Stefanie/ Eckert, Roland (1998), Aspekte modischer Kommunikation, in: Herbert Willems/ Martin Jurga (Hg.), *Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch*, Opladen/ Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 177–191.
- Wyttensbach, Judith (2009), Das Kopftuch in der Schweiz. Zwischen religiöser Neutralität des Staates, Religionsfreiheit und Diskriminierungsverbot, in: Sabine Berghahn/ Petra Rostock (Hg.), *Der Stoff aus dem Konflikte sind. Debatten um das Kopftuch in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Bielefeld: Transcript, 101–128.
- Zapf, Christoph Lucas (2015), *Die religiöse Arbeit der Marktwirtschaft. Ein religionsökonomischer Vergleich*, Baden-Baden/ Zürich: Nomos/ Pano.
- Ziegler, Janine (2011), *Das Kopftuchverbot in Deutschland und Frankreich. Ein Beitrag zur Interpretation der deutschen und französischen Islam-Politik*, Paderborn: Schöningh.
- Zisterer, Monika (2014), *Verschleierungen. Gespräche über das Kopftuch*, Innsbruck: StudienVerlag.
- Zöller, Christa (1992), Rockmusik und Religion. Zur Bedeutung weltanschaulicher Phänomene in der Rockmusik, in: Georg Schmid et al. (Hg.), *Okkultismus. Begegnung mit dem eigenen Schatten*, Freiburg (CH)/ Zürich: Paulusverlag/ TVZ, 32–49.

Internetseiten

BBC News vom 11.3.2005: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4337031.stm> (29.10.2010).

Cross Dressing – Transgender Österreich: <http://crossdress.transgender.at> (10.12.2015).

Fashion is my Religion: Lied von Anja J. und Fashion TV: https://www.youtube.com/watch?v=UU-Q_n_RQdo (8.11.2015).

Fight Facism: Bericht vom 7.5.2009 über ein geplantes Black Metal-Konzert: <https://fightfascism.wordpress.com/2009/03/25/neonazikonzert-in-sachsen-dead-freitod-menegroth/> (22.6.2016).

Givenchy: Orientalisierende Modeschau der Herbst-/ Winter-Haute Couture-Kollektion 2009 von Ricardo Tichi an der Pariser Fashion Week https://www.youtube.com/watch?v=GiqDA7kQ_AQ (20.9.2014).

Rezension dieser Show:

http://joonbug.com/national/glamdamnit/The-Burqa-Inspires-Givenchy-Fall-2009/z_j1DghEujML (20.9.2014).

Heiligenarmbänder, Debatte auf Gutefrage.net, 2011:

<http://www.gutefrage.net/frage/bedeutung-der-heiligenarmbaender> (16.5.2016).

Heiligenarmbänder: Diskussion auf Maedchen.de, 2012:

<http://www.maedchen.de/forum/mode-shopping/208491-heiligenarmbaender-welche-bedeutung.html> (16.5.2016).

„Ihr Kinderlein kommt“. Anti Heavy Metal Dokumentation, 1990: <https://www.youtube.com/watch?v=N9zn8yyY8zc> (zu letzt aufgerufen am 12.4.2018)

Jay's Warehouse, London, Inserat, Ende des 19. Jahrhunderts: <http://missmary.com/wp-content/uploads/2012/02/jays.jpg> (6.9.2015).

Kanye West, Merchandise Sunday Service am Coachella-Festival. Tweets von Def Jam Recordings, 21.4.2019: <https://twitter.com/defjam/status/1119978338955743232> und von Lindsey Weinberg, 21.4.2019: <https://twitter.com/WeinbergLindsay/status/1119965826570829824> (beide 20.12.2019).

Karl Lagerfeld als „Modepapst“: Modeopfer110: <http://www.modeopfer110.de/mod-e-styling/mod-e-news/modenewsdetail/article/karl-lagerfeld-bei-vox-mode-als-religion.html> (26.10.2015).

Klüppel, Joscha: Was Metal bedeutet und warum die Vorurteile nicht stimmen. Welzheimer Zeitung online, publiziert am 20.9.2012: <http://www.zvw.de/inhalt.heavy-metal-teil-3-was-metal-bedeutet-und-warum-die-vorurteile-nicht-stimmen.902dc433-bf56-4cd3-93cc-f3b4a14d4528.html> (Abfrage: 18.9.2016).

Lakshmi-Badeanzug-Skandal, grazia-magazin.de: <http://www.grazia-magazin.de/hot-stories/indische-goettin-auf-dem-po-aerger-um-lisa-blue-badeanzug-3021.html> (20.2.2016).

- Madonna, öffentlich-mediale Rezeption ihrer „Skandale“ auf stern.de: <http://www.stern.de/lifestyle/leute/madonnas-groesste-skandale-3260526.html> (2.2.2016).
- McDonald's, Werbung für einen Holzkohleburger, Israel, 2006: <https://www.youtube.com/watch?v=YlfGbA3BKHQ> (10.11.2015).
- Metal-Archives: www.metal-archives.com (20.2.2020).
- Nespresso: Werbung mit George Clooney: <http://www.youtube.com/watch?v=23jlB4-koM> (20.2.2015).
- Resonanzen auf das T-Shirt der Band Freitod, 2011:
<http://tshirtslayer.com/tshirt-or-longsleeve/freitod-black-metal-krieg-helvetia-shirt> (28.10.2015).
- Rezension des Albums „Sic Luceat Lux“ der Band Schammash durch Luci Herbert, Mtuk Metal Zine (ohne Datumsangabe):
<http://www.metalteamuk.net/dec10reviews/cdreviews-schammash.htm> (26.6.2012).
- Say Yes to the Dress Canada Season 1, Episode 8: <https://www.youtube.com/watch?v=libgn7kB49M> (20.12.2017),
- Schweizer Bundesgerichtsentscheide, Suche: http://relevancy.bger.ch/php/clir/http/start_de.html (10.12.2015).
- Schammash: Homepage der Band: <http://schammash.com> (10.12.2015).
- Schwermetall-Forum: Debatte über schlechte Black Metal-Bilder: <http://schwermetall.ch/forum/ftopic15633.php> (29.7.2015).
- SenseLab: auf: <http://www.senselab.ca/> (20.12.2019)
- Söder zum Kruzifix-Streit, 26.4.2018 auf tagesschau.de: auf: <https://www.tagesschau.de/inland/bayern-kreuz-105.html> (27.4.2018).
- Sunday Service Choir, Kanye West auf Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Sunday_Service_Choir (20.12.2019)
- Style Islam: <http://www.styleislam.eu/> (20.11.2015).
- Tempel of Denim: Denim Modeschau, Bread & Butter, verschiedene Designer, Berliner Fashion Week, 2011: <https://vimeo.com/45300920> (6.9.2015).
- United Colors of Benetton: Werbung „Priest and Nun“, Oliviero Toscani, 1991: http://press.benettongroup.com/ben_en/about/campaigns/list/priest_and_nun/?version=1 (10.1.2011).
- Weihnachtsmann: Postkarten: <http://www.timetravel-britain.com/articles/christmas/santa.shtml> (3.12.2015).
- Weihnachtsmann: Interview mit einer Sammlerin von Weihnachtsmann-Darstellungen: <http://www.sueddeutsche.de/leben/weihnachtsmann-coca-cola-ach-was-1.281759> (3.12.2015).
- Zechner, Manuela (2013), Unter die Haut gehen. Affekt und Sorge in kollektiver Organisierung, auf: <http://www.igbildendekunst.at/bildpunkt/bildpunkt-2013/w-hat-a-feeling/zechner.htm> (19.12.2019).

Filme

BRUCE ALLMIGHTY (Regie: Tom Shadyac/ USA 2003)

CASTING JESUS (Regie: Christian Janowksi/ D 2011)

LEGALLY BLONDE (Regie: Robert Luketic/ USA 2001)

Watain, OPUS DIABOLI (Label: His Master's Noise, S 2012).

