

STAATLICHE HOCHSCHULE FÜR MUSIK  
FREIBURG IM BREISGAU

MUSIK UND GEWALT – VERHALTENSINDUZIERENDE WIRKUNG VON  
GEWALTDARSTELLUNGEN  
IN JUGENDZENTRIERTEN POPULÄRMUSIKKONZEPTEN

Wissenschaftliche Hausarbeit im Rahmen der Künstlerischen Prüfung  
für das Lehramt an Gymnasien

vorgelegt von :        Thomas Schneider  
Referent :                Prof. Dr. Hartmut Möller

Freiburg, den 20. September 2000

*Helene-Rosenberg-Stiftung*

**Der Helene-Rosenberg-Preis 2001**

*für herausragende  
musikwissenschaftliche Leistungen*

*dotiert mit 3.000 DM*

*wird an*

**Herrn Thomas Schneider**

*für seine Arbeiten zum Thema*

***Musik und Gewalt – Verhaltensinduzierende Wirkung  
von Gewaltdarstellungen in  
jugendzentrierten Populärmusikkonzepten***

*vergeben.*

*Freiburg, den 4. 7. 2001*

*Morgan Nartan Walter Kolb Rainer Küssner*  
Das Kuratorium



# Inhalt

<b><u>Vorwort</u></b> .....	S. 4
<b><u>Medienwirkungsforschung am Beispiel zweier Studien</u></b> .....	S. 9
Ausgangspunkte und Voraussetzungen .....	S. 10
Methoden und Ergebnisse beider Studien im Vergleich .....	S. 14
Fazit .....	S. 30
<b><u>Alternativen</u></b> .....	S. 32
<b><u>Exemplarische Betrachtung am Fall des „Schoolshootings“ von Littleton</u></b> .....	S. 37
Was ist passiert? .....	S. 37
Suche nach Motiven .....	S. 39
Die Gothic-Subkultur .....	S. 42
Die Bands .....	S. 46
<i>Rammstein</i> .....	S. 46
<i>Marilyn Manson</i> .....	S. 48
<i>KMFDM</i> .....	S. 49
Die Songs .....	S. 50
“Son of a Gun” / <i>KMFDM</i> .....	S. 51
“Rammstein“ / <i>Rammstein</i> .....	S. 56
<b><u>Zusammenfassung</u></b> .....	S. 63
<b><u>Literaturverzeichnis</u></b> .....	S. 67



**Meiner Frau Sandra  
und meinen Eltern,  
für Ihre Hilfe und Unterstützung  
während meines Studiums**

» Mein Stummsein für mich behalten?

Nein.

Ich singe es heraus, denn ich kenne meine Seele.

Der Pathos, er hat zugeschlagen,

und ich setze noch einen drauf:

Seelenbilder möchte ich singen. «

Anke Hachfeld (»Mila Mar«)

## Vorwort

Immer wieder tauchte in den letzten Jahren die Diskussion um eine vermeintlich schädigende Wirkung von Medien auf. So wurde vor allem diskutiert, inwieweit Darstellungen von Gewalt und Sexualität auf die Psyche und das Verhalten von Kindern und Jugendlichen beeinflussend wirken, und so Sozialisationsprozesse, sowie die Bildung sozialer und moralischer Wertvorstellungen nachhaltig stören können.

Bei den in Kritik geratenen Medien handelt es sich vorwiegend um Videofilme und Computerspiele. Doch auch das Fernsehen und in letzter Zeit vermehrt das Internet gerieten zunehmend unter Verdacht. Einige Stile der Populärmusik, welche vornehmlich von Jugendlichen konsumiert werden, wurden ebenfalls angeklagt, eine inkriminierende und sexuell desorientierende Wirkung auf die Heranwachsenden auszuüben.

Auslöser zu solchen Fragen der Medienwirkung waren Straftaten (meist Gewalttaten, Sexualdelikte, etc.) von Jugendlichen, die durch besondere Schwere und Parallelität zu Gewaltdarstellungen in den Medien auffielen.

Der 1993 an dem 2-jährigen James Bulger verübte Mord durch zwei Jugendliche im Alter von 11 Jahren verursachte nicht nur in Großbritannien, sondern weltweit großes Aufsehen. Der Tathergang wies auffällige Parallelen zu Szenen aus dem Horrorfilm *Child-Play 3* auf, der in der Video-Sammlung eines Vaters der beiden Täter gefunden wurde.<sup>1</sup>

In einem anderen Fall aus jüngerer Vergangenheit stürmten zwei Jugendliche im Alter von 17 und 18 Jahren am 20. April 1999 die Schule der amerikanischen Kleinstadt Littleton und töteten zwölf Schüler und einen Lehrer, bevor sie Selbstmord begingen. Einigen Medienberichten zufolge sollen Rockbands wie *Rammstein* und *KMFDM* („Kein Mitleid Für Die Mehrheit“) als ideologischen Urheber diese Tat mitverschuldet haben. So berichtet beispielsweise der amerikanische Nachrichtensender CNN in einem Internet-Artikel :

---

<sup>1</sup> **Kübler, H.-D.** : „Mediengewalt. Sozialer Ernstfall oder medienpolitischer Spielball?“, in: Vowe, G./Friedrichsen, M. (Hg.): „Gewaltdarstellungen in den Medien“, (Opladen: Westdt. Verlag, 1995), S. 79.



„The two teen-age suicidal assailants in the massacre reportedly listened to Rammstein, an industrial-metal group based in Germany, and KMFDM -- one of the first big-selling industrial-rock bands, formed in Paris in 1984 . Some observers, including Rep. Henry Hyde, Republican of Illinois, say they think there may be a cause-and-effect relationship between violent lyrics and violent acts. »This is something many parents fear and we ought to study if some modern music does indeed impart a sense of death on America's youth,« Hyde has said on the floor of the House of Representatives.»<sup>2</sup>

Diese und ähnliche Fälle sorgten in der Öffentlichkeit für große Aufregung und ließen Forderungen nach Zensur, Verbot oder zumindest einer strengeren Kontrolle jugendgefährdender Medien laut werden. So wurde am 6.11.1997 auf Initiative des amerikanischen Senatsabgeordneten Sam Brownback in Reaktion auf den Selbstmord eines Jugendlichen eine Anhörung vor einem Unterausschuss des amerikanischen Senats abgehalten, in der die Wirkung von jugendzentrierter Populärmusik mit gewalt-, bzw. sexualkonnotativem Inhalt diskutiert und verschiedene Referenten aus Wirtschaft, Wissenschaft, sowie Elternvertreter gehört wurden. In Folge dieser Anhörung, welche eine negative Wirkung bestimmter Musik auf die Psyche und das Verhalten von Jugendlichen bestätigten, regte Brownback schärfere Kontrollen des medialen Angebots an und forderte das gesetzliche Verbot von Songs mit gewalttätigen und sexuell desorientierenden Inhalten.<sup>3</sup>

Dies wiederum führte zu heftigen Reaktionen von Künstlern und Fans, sowie Plattenfirmen und Medienvertretern, welche eine negative Beeinflussung durch die Musik zurückwiesen und in den Forderungen des Senators eine Bedrohung der Meinungsfreiheit sahen.<sup>4</sup>

Wie man sieht, ist die Medienwirkungsdiskussion durch sehr kontroverse Meinungen und gegensätzliche Standpunkte gekennzeichnet und wie kaum eine andere Diskussion derart von Widersprüchen, Vorurteilen, Missverständnissen und Beschuldigungen geprägt.

---

<sup>2</sup> CNN: „Cranking up the volume on the violent-lyrics debate“; Online-Artikel (1999); <http://www.cnn.co.uk/SHOWBIZ/Music/9907/01/music.violence/> (Zugriff: 15.8.00)

<sup>3</sup> **Brownback, S.** (Hg.) „Music Violence: How does it affect our youth“; (Kansas, 1997); <http://www.senate.gov/~brownback/music.html>

<sup>4</sup> s. **American Library Association** :“ Senate Committee Holds Hearing on Music“; Online-Artikel (1997): [http://www.ala.org/alaorg/oif/actionnews\\_action11.html](http://www.ala.org/alaorg/oif/actionnews_action11.html) (Zugriff: 8.9.00)

Sie ist aber eigentlich nicht erst ein Phänomen unserer heutigen technisierten Zeit, in der sogar Medienwissenschaftler das mediale Angebot kaum noch überschauen können. Im Grunde genommen ist sie so alt wie die Geschichte der Medien selbst.

So bewirkte beispielsweise der Roman „Die Leiden des jungen Werther“ von J.W. Goethe im 18. Jahrhundert eine wahre „Werther-Manie“, welche man heutzutage nur von berühmten Pop- oder Filmstars kennt. Dieser wohl zu den erfolgreichsten Büchern des 18. Jahrhunderts zählende Roman, ließ nicht nur eine Werther-Kleidermode entstehen, sondern beeinflusste auch die Denk- und Fühlweisen des Publikums entscheidend.<sup>5</sup>

So kam es im weiteren auch zu mehreren Selbstmorden, die in Zusammenhang mit dem Roman gebracht wurden. Einige Leser, die sich mit der Hauptfigur des Romans stark identifizierten, wollten ihrem Idol nacheifern und folgten ihm in den Freitod.<sup>6</sup>

Die Grundthematik des Romans dreht sich um unerfüllte Liebe, die als absolutes Gefühl dargestellt wird, welches in der Lage ist, die Hauptfigur von Selbstzweifeln und Zweifeln an der Welt und den Menschen zu befreien. Doch durch die Unerfülltheit dieser Liebe erleidet Werther unheimliche Qualen und setzt seinem Leben schließlich ein Ende. Das Recht des Individuums, einem als qualvoll empfundenen Leben ein Ende zu setzen, wird von Goethe anerkannt, indem er diese Tat zum Schluss des Romans unkommentiert lässt. Die christlichen Kirchen wollten daraufhin das Buch wegen dieser unmoralischen Tendenzen verbieten.<sup>7</sup>

Ein Beispiel aus der Musik wäre Strawinskys „Le Sacre du Printemps“, dessen Inhalt und neuartige musikalische Konzeption beim Publikum Emotionen in Form von Aggression auslöste. So berichtete die Journalistin Valentine Gross:

„Das Theater schien von einem Erdbeben heimgesucht zu werden. Es schien zu erzittern. Leute schrien Beleidigungen, buhten und piffen, übertönten die Musik. Es setzte Schläge und sogar Boxhiebe [...]“<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> **Hein, E.:** „Johann Wolfgang Goethe, Die Leiden des jungen Werther“; Interpretation; 2. Aufl., (München: Oldenburg Verlag, 1997), S. 74

<sup>6</sup> **Jäger, G.:** „Die Leiden des alten und neuen Werther“; (München: Hanser Verlag, 1984), S. 27

<sup>7</sup> **Hein, E.:** (1997), S. 75.

<sup>8</sup> zitiert in: **Burde, W.:** „Reclams Musikführer Igor Strawinsky“ (Stuttgart: Reclam, 1995), S. 77

Pierre Boulez sah die Ursache für diese Ausschreitungen in der Radikalität und Neuartigkeit der Musik. Er schreibt im Begleitheft einer CD-Aufnahme:

„Es war das frische Blut der »Barbaren«, eine Art von elektrischem Schock, der ohne Vorbereitung bleichsüchtigen Organismen verabreicht wurde. [...]“<sup>9</sup>

Es gäbe noch zahlreiche andere Beispiele aus der Mediengeschichte, bei welchen eine mögliche negative Wirkung heftig diskutiert wurde.

Bei den folgenden Betrachtungen will ich mich auf die möglichen Wirkungen des Mediums der jugendzentrierten Populärmusik beschränken. Denn durch die grauenvolle Tat von Littleton und andere, ähnliche Ereignisse der letzten Jahre ist die jugendzentrierte Populärmusik ins Zentrum der Medienwirkungsforschung gerückt. Dadurch wurde auch die Meinung in der Öffentlichkeit verstärkt, diese Musik sei fähig, direkt das menschliche Verhalten zu beeinflussen und somit auch Gewalttaten verursachen zu können.

Für mich als angehenden Pädagogen ist die Beschäftigung mit einem solchen Thema von großer Bedeutung. Als Lehrer wird man tagtäglich mit Jugendkulturen, den Lebenswelten der Schüler konfrontiert. Diese Jugendkulturen definieren sich in der Hauptsache über bestimmte Stile der Pop- und Rockmusik, weshalb diese als Schlüssel zum Verständnis der Jugendkulturen betrachtet werden müssen. Ziel wäre, zu einer realistischen und angemessenen Einschätzung dieser Jugendkulturen und ihrer Musik zu gelangen, um die Erkenntnisse als anthropogene Voraussetzungen im Unterricht berücksichtigen zu können.

Es ist mir bewusst, dass Begriffe wie „Populärmusik“ („populäre Musik“, „Popmusik“) grundsätzlich mit Problemen behaftet sind, weil sie schwer zu fassen sind und sich letztlich nicht befriedigend abgrenzen lassen.

Mit dem Begriff „Jugendzentrierte Populärmusik“ soll im folgenden die Gesamtheit der populären Musik bezeichnet werden, die für Jugendliche als Zielgruppe produziert und vornehmlich von Jugendlichen konsumiert wird.<sup>10</sup> Der Begriff „Musikstil“ bezeichnet demzufolge Untergruppen der jugendzentrierten Populärmusik, die in

---

<sup>9</sup> zitiert in: **Burde, W.:** „Reclams Musikführer Igor Strawinsky“; (Stuttgart, Reclam: 1995), S. 78

<sup>10</sup> vgl. **Spatschek, Chr. et al.:** „Happy Nation?!? Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren“; Musikpädagogische Beiträge Bd. 6, (Münster: Lit Verlag, 1997), S. 7

ihrer musikalischen Sprache und Darstellungsform in der Gesamtheit ihrer Präsentation ähnlich sind.

Aus der Vielfalt dieser Stile, welche die jugendzentrierte Populärmusik umfasst, und den zugehörigen Jugendkulturen sollen vor allem diejenigen ausgewählt und näher betrachtet werden, bei denen in der Literatur negative Wirkungen vermutet werden. Solche Stile, die musikalisch und darstellerisch radikale Mittel aufweisen, sind beispielsweise Heavy Metal, Gothic oder Grunge.

Aufgrund der bereits oben erwähnten Verknüpfung von Jugendkultur und Popmusik wird man nicht umhinkommen, diese Jugendkulturen, ihre Bedeutung und Funktion bei der Frage nach der Wirkung mit zu berücksichtigen.

## Medienwirkungsforschung am Beispiel zweier Studien

Aufgrund der oben erwähnten Diskussionen wurden zahlreiche Untersuchungen angefertigt, welche die Vermutungen um negative Wirkungen von Medien beweisen, bzw. widerlegen sollten. Diesen Studien lagen meist empirische Erhebungen zugrunde, welche die Zusammenhänge zwischen Ursache und Wirkung nachweisen sollten. Wie Korthals in einem Aufsatz bemerkt, gehen zahlreiche Autoren solcher Untersuchungen davon aus, dass die gewaltfördernde Wirkung nicht von der Musik, sondern vor allem von den Texten ausgeht. Da aber Untersuchungen zur Wirkung der Texte allein nicht stattfinden, sondern die Texte immer als Teil der Musik gesehen werden, kann daraus gefolgert werden, dass „der Musik entweder eine autonome, vom Text unabhängige Möglichkeit zur Beeinflussung von Zuhörern oder aber zumindest eine, die Wirkung eines Textes unterstützende und/oder verstärkende Funktion indirekt unterstellt wird.“<sup>11</sup>

Doch wie schon die heftige Diskussion vermuten lässt, sind die Ergebnisse der verschiedenen Studien zum Teil sehr divergent. Doch worin liegen diese Unterschiede begründet? Welcher dieser Untersuchungen und ihrer Ergebnisse kann man letztlich Glauben schenken? Die folgende kritische Diskussion zweier exemplarischer Studien soll die angesprochene Problematik der wissenschaftlichen Erfassbarkeit aufzeigen.

Im Jahre 1994 erschien die 4. Auflage des Buches „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“ von Werner Glogauer<sup>12</sup>. Der Autor kommt darin zu dem Schluss, dass Medien, angefangen bei Hörspielkassetten, Musikvideos bis hin zu Videofilmen, eine verheerende Wirkung auf Kinder und Jugendliche haben können und dass diese besser davor geschützt werden müssen. Seinen Ausführungen zur Heavy Metal-Musik und zu Musik-Videoclips soll hier besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Dem stelle ich die Studie von Michael Altrogge gegenüber, die unter dem bezeichnenden Titel „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“ veröffentlicht wur-

---

<sup>11</sup> **Korthals, D.:** „Aggression als musikalische Metapher und ihre Wahrnehmung“; Semesterarbeit, (Bochum, 1999), S. 2f

<sup>12</sup> **Glogauer, W.:** „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“; 4. Aufl., (Baden-Baden: Nomos, 1994)

de.<sup>13</sup> Altrogge nimmt darin Bezug auf die Studie Glogauers (in der Auflage von 1991) und auf dessen pauschale Verurteilung der Heavy Metal-Videoclips.

Ich wählte aus mehreren Gründen gerade diese beiden Studien aus. Beide untersuchen die Wirkung von Heavy Metal-Musik und deren audiovisuellen Darstellungsform, den Videoclips. Dafür wählten sie zum einen diametral unterschiedliche Ansatzpunkte und Zugangsweisen, und zum anderen auch unterschiedliche methodische Verfahren. Die Studien sollen hinsichtlich Ausgangspunkt/Zugangsweise, Methode, Ergebnis und Konsequenzen miteinander verglichen werden.

### Ausgangspunkte und Voraussetzungen

In seinem Buch versucht Werner Glogauer seine Hypothese einer inkriminierenden Wirkung der Medien zu beweisen. Die Vermutung, bestimmte Darstellungen in den Medien hätten einen direkten, schädigenden Einfluss auf das Verhalten von Kindern und Jugendlichen stützt Glogauer auch auf vorhergehende Untersuchungen anderer Autoren, wie beispielsweise die des amerikanischen Psychiaters B.S. Centerwal.<sup>14</sup>

Dieser hatte statistisch einen Zusammenhang zwischen der Sättigung der amerikanischen Haushalte mit Fernsehgeräten und der Anzahl der Tötungsdelikte in den USA ermittelt. Wie aus nebenstehender Abbildung zu ersehen ist, stieg die Anzahl verübter Morde mit einer Latenzzeit von 10-15 Jahren nach der flächendeckenden Versorgung mit Fernsehgeräten auf das Doppelte an. Zur Kontrolle wurde dieser Befund mit entsprechenden Daten aus Südafrika verglichen, wo das Fernsehen erst später eingeführt wurde.

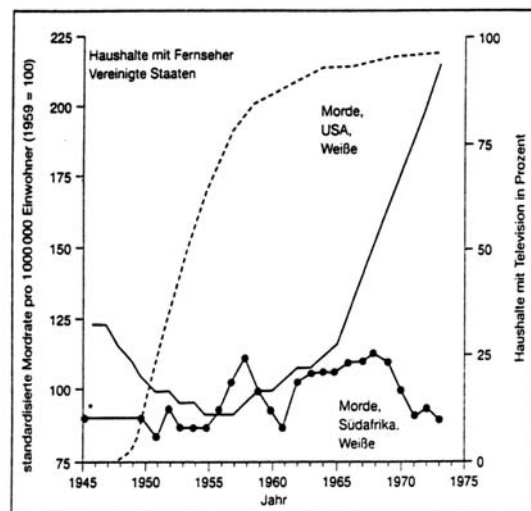


Abb. 1: Beziehung zwischen der „Sättigungskurve“ amerikanischer Haushalte mit TV-Geräten und den verübten Morden pro 1.000.000 Einwohner [aus: J. Arn. Med. Ass. 267 (1992) 3061; zitiert in Glogauer, W.: „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“, 4. Aufl., (Baden-Baden: Nomos, 1994), S. 90]

Die daraus abgeleitete Wirkungsthese, das Fernsehen sei für diese Entwicklung verantwortlich, halte ich jedoch für sehr problematisch. Man läuft dabei nämlich Gefahr,

<sup>13</sup> Altrogge, M.: „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991)

<sup>14</sup> zitiert in Glogauer, W.: „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“, 4. Aufl., (Baden-Baden: Nomos, 1994), S. 90

sich schnell in monokausale Wirkungstheorien zu verrennen und dabei andere wichtige Aspekte außer Acht zu lassen. So ist durchaus denkbar, dass eine Vielzahl anderer soziokultureller Einflüsse diese Entwicklung mit bedingt hat.

Ausgangspunkt der Überlegungen Glogauers sind gegenwärtige Tendenzen im Bereich der Medienentwicklung, bzw. Produktion und Distribution zum einen und der steigenden Jugendkriminalität und Gewaltbereitschaft zum anderen.

Die zunehmende Verbreitung von sog. ‚Gewaltmedien‘ ist laut Glogauer im Wesentlichen das Ergebnis der folgenden drei Einzelfaktoren<sup>15</sup>:

- steigende Produktion und bessere Verteilung „etablierter“ Medien
- neue „Spielarten“ einzelner Medien
- Entwicklung und Verbreitung neuer Medien

Zu der von Glogauer erwähnten Verbesserung der Verteilersysteme „etablierter“ Medien sind heute unter anderem die Möglichkeiten des Internets hinzuzufügen. So können beispielsweise Musik-Songs jeder Sparte und Stilrichtung aus dem Internet „heruntergeladen“ werden. Die neue MP3-Technologie macht es quasi jeder Band möglich, sich durch das Netz ein „weltweites“ Forum zu verschaffen.

Darüber hinaus ist es durch die Entwicklung neuer Technologien fast jedermann möglich geworden, sämtliche Medien zu kopieren und zu vervielfältigen. Auch dies trägt zur zunehmenden Verbreitung von Medien im Sinne Glogauers bei.

Die von Glogauer erwähnten „neuen Spielarten“ vorhandener Medien<sup>16</sup> sind meines Erachtens größtenteils einer technischen Weiterentwicklung zu verdanken. So habe z.B. bei den Video- und Computerspielen eine Entwicklung von anfänglichen Geschicklichkeits- und Sportspielen zu Kriegs- und Gewaltspielen stattgefunden, was nur durch die technische Weiterentwicklung zu leistungsfähigeren Grafiksystemen möglich gewesen ist.

Zuletzt führt Glogauer noch die Entwicklung neuer Medien als maßgeblichen Faktor zur Verbreitung von Mediengewalt an. Seine angeführten Beispiele Heavy Metal, Speed Metal, Death Metal und Trash Metal wären heutzutage vielleicht durch Grunge, Gothic und andere Musikstile zu ergänzen, bzw. zu ersetzen.

---

<sup>15</sup> **Glogauer, W.:** „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“; 4. Aufl., (Baden-Baden: Nomos, 1994), S. 11.ff

<sup>16</sup> **Glogauer, W.** (1994): S. 12

Dem bisherigen rasanten Gang der Medienentwicklung, Produktion und Verteilung sei es, so Glogauer, zuzuschreiben, dass Jugendliche im Unterschied zu älteren Generationen mit den Medien aufwachsen, was zur Folge hat, dass die Medienumwelt eine zusätzliche Lebensdimension der Jugendlichen bildet.<sup>17</sup>

Glogauer betont, dass den Jugendlichen somit verschiedene sog. „Funktionen“ im Umgang mit Medien zukommen. Sie sind nicht nur Rezipienten, sondern versierte Handhaber von Technologien, Verteiler von Medien und Anwender medienvermittelter Aktivität. Dies, so Glogauer, macht deutlich, „wie umfassend und intensiv sich Heranwachsende in die Medienumwelt einleben.“<sup>18</sup>

Ein weiterer Aspekt, den Glogauer bei seiner Studie voraussetzt, ist die Tendenz steigender Zahlen von jugendlichen Gewalt- und Sexualdelikten und zunehmender Gewaltbereitschaft. Dass sich diese Entwicklung auch heute noch fortsetzt, zeigt der Jahresbericht 1999 zur Jugendkriminalität und Jugendgefährdung des Landeskriminalamtes Baden-Württemberg. Danach ist der Zuwachs von Tatverdächtigen unter 21 Jahren bei Gewaltdelikten gegenüber 1998 deutlich angestiegen. So sei beispielsweise bei Körperverletzungsdelikten die Zahl der Tatverdächtigen unter 14 Jahren um 26,6 Prozent (von 1.176 auf 1.489 Tatverdächtige) gestiegen. Bei jugendlichen (14-18 Jahre) und heranwachsenden Tatverdächtigen (18-21 Jahre) hätten Zuwachsraten von 11,7 Prozent (von 4.237 auf 4.732) und 13 Prozent (von 3.281 auf 3.709) verzeichnet werden müssen.<sup>19</sup>

Ausgehend von diesen Aspekten versucht Glogauer im folgenden einen Zusammenhang zwischen Medienangebot/-konsum und der Delinquenz Jugendlicher darzustellen, indem er eine Reihe von Einzelfällen untersucht und analysiert.

Bei diesen Einzelfällen handelt es sich um polizeilich erfasste Straftaten von Jugendlichen, die durch Parallelen zu Mediendarstellungen auffällig sind. Ausgehend von den vermeintlichen Auswirkungen (Gewalttaten) soll also der Rückschluss auf die vermeintliche Ursache (Mediengewalt) vollzogen werden.

---

<sup>17</sup> **Glogauer, W.:** „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“, 4. Aufl., (Baden-Baden: Nomos, 1994), S. 81

<sup>18</sup> **Glogauer, W.** (1994): S. 82

<sup>19</sup> **Innenministerium B.-Württemberg** (Hg.): „Jahresbericht 1999 zur Jugendkriminalität und Jugendgefährdung“, Pressemitteilung (5.7.00), zitiert in: <http://www.polizei-bw.de/presse/pmim04.htm>



Der Vorteil einer Einzelfallanalyse als Untersuchungsmethode ist sicher die größere Detailgenauigkeit, die durch eine Beschränkung auf wenige Untersuchungsobjekte möglich ist. Wie Glogauer auch erwähnt, stützen sich diese Einzelfallstudien auf umfangreiches, sowie differenziertes Material zu den betreffenden Personen aus allen Bereichen des Lebens, wie Biographie, Sozialisation, psychische Entwicklung, etc. Er schreibt: „Das Anliegen dabei ist es, der Individuallage einer Person in ihren Lebensbedingungen gerecht zu werden, um angemessene Entscheidungen treffen und Maßnahmen einleiten zu können.“<sup>20</sup>

So gesehen lässt die Untersuchung Glogauers einiges versprechen, nämlich eine „objektive“ Untersuchung der Medienwirkung unter Berücksichtigung aller personenrelevanten Bedingungen. Ob dies aber überhaupt möglich wird, bleibt zu prüfen.

Mit dem gleichen Ziel, nämlich Medien auf mögliche negative Wirkungen zu untersuchen, legte 1991 Michael Altrogge seine Studie vor.

Altrogge beschränkte sich bei seiner Studie auf Heavy Metal-Videoclips, welchen nach der öffentlichen Meinung am ehesten eine negative Wirkung nachgesagt wird. Diese Arbeit stellt gewissermaßen eine Kontrollstudie zur Untersuchung von Glogauer dar. Dessen Hypothese aufgreifend, konstruiert der Autor ein spezifisches Untersuchungsszenario, um die Wirkung der Videoclips bei einer Gruppe repräsentativ ausgewählter Probanden untersuchen zu können.

Aus dem durch eine Programmbeobachtung zusammengestellten Sample von 106 Videoclips wurden 23 Musikvideos ausgewählt und einer Strukturanalyse unterzogen. Bei der Auswahl dieser 23 Clips wurde auf folgende Bildkonnotationen Wert gelegt: Aggression, Gewalt, Sexualität, Wahnsinn, politisch soziale Auseinandersetzungen.<sup>21</sup> Aufgrund einer Strukturanalyse wurden die Clips klassifiziert und verschiedenen Kategorien untergeordnet.

Beim ersten Schritt einer mehrstufigen Rezipientenbefragung wurden zunächst Grunddaten zur Soziodemographie, zur Haushaltsausstattung mit Unterhaltungselektronik, zum Mediennutzungs- und Freizeitverhalten der Testpersonen (527 Jugendliche im Alter von 12-22 Jahren) ermittelt.

---

<sup>20</sup> **Glogauer, W.:** „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“, 4. Aufl., (Baden-Baden: Nomos, 1994), S. 98

<sup>21</sup> s. **Altrogge, M.:** „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 62

In einem zweiten Schritt wurden die Jugendlichen nach einer Vorführung der Videoclips gebeten, Fragen zur Bewertung, zum Verständnis und zur Erinnerungsleistung zu beantworten. Für diese Erhebung verwendete Altrogge unterschiedliche Verfahren (Bewertung nach Schulnoten, Bewertung in einem semantischen Differential, offene und teilstandardisierte Fragen).

Wie man also sehen kann, stellt diese Studie eine Mischform zwischen qualitativer und quantitativer Untersuchung dar, während Glogauer seine Untersuchung auf Einzelfallstudien aufbaut. Auch schließt Altrogge nicht wie Glogauer von der Wirkung auf die Ursache, sondern umgekehrt von der Ursache auf die Wirkung.

### **Methoden und Ergebnisse beider Studien im Vergleich**

Unter anderem untersucht Glogauer in seinem Buch den Fall eines jugendlichen Selbstmörders, der in seiner Freizeit Heavy Metal-Musik hörte und Heavy Metal-Videoclips konsumierte. Glogauer sieht hierin die Ursache der Tat und behauptet, der exzessive Konsum von Heavy Metal-Musik und Heavy Metal-Videoclips habe den Jugendlichen in den Freitod getrieben.<sup>22</sup> Die Informationen zu diesem Fall bezog er von der Mutter des Jungen, welche ebenfalls die Musik für den Tod ihres Sohnes verantwortlich macht. Diese schriftlichen Äußerungen der Frau sollen Hinweise über den Einstieg und die Intensität der Rezeption, deren Genese zum Selbstmord, sowie über das soziale Umfeld und beobachtete Auswirkungen gegeben haben.

Über regelmäßig ausgestrahlte Sendungen im Fernsehen, die er zusammen mit einem Freund anschaute, kam der Junge zur Heavy Metal-Musik. Glogauer schreibt: „Er vertiefte sich ständig mehr in die Heavy Metal Musik, überwiegend in jene, die grausames Morden, elendes Sterben, Todesangst, Gemetzel und den Freitod darstellen.“<sup>23</sup>

Die Texte seiner Lieblingsbands *Slayer*, *Death*, *Megadeth*, *Morbid Angel* und *Unleashed* übersetzte er teilweise vom Englischen ins Deutsche.

Da hier der einzige Anhaltspunkt zum Hörverhalten des Jugendlichen vorliegt, möchte ich Originaltext und Übersetzung eines der Beispiele, die Glogauer zitiert, anfügen.<sup>24</sup> Es handelt sich dabei um den Text des Songs „Pull the plug“ der Band *Death*.

---

<sup>22</sup> **Glogauer, W.:** „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“; 4. Aufl., (Baden-Baden: Nomos, 1994), S. 142 ff.

<sup>23</sup> **Glogauer, W.:** (1994): S. 143

<sup>24</sup> ebd.

Original Song-Text	Übersetzung des Jugendlichen
Memories are all that's leftbehind	Erinnerungen sind alles was ich zurückließ
As I lay and wait to die	als ich mich hinlegte und auf Sterben wartete
That I hear the choice of Life	seit ich ihre Wahl des Lebens kenne,
Little do they know	weiß ich wie wenig sie wissen
End is now, it is the only way	Das Ende ist jetzt der einzige Weg
too cruel, that is what they say	zu grausam, das ist es was sie sagen
Release me from this lonely world	Entlasse mich aus dieser Welt
Their is no hope –	Es gibt keine Hoffnung –
why don't you pull the plug	warum ziehst du nicht den Stecker
Let me pass away	Lass mich dahinsterven
pull the plug	Zieh' den Stecker
don't wanna live this way	möchte nicht auf diese Weise leben
Once I had full control of my life	Einst hatte ich volle Gewalt über mein Leben
I now behold a machine decites my fate	Jetzt sehe ich, daß eine Maschine über mein Leben entscheidet
End is now, it's all to late	Das Ende ist jetzt, es ist alles zu spät
What has now been days, it seems like years	Was jetzt erst ein paar Tage her ist, scheint mir wie Jahre
To stay like this is what I fear	Auf diese Weise am Leben zu bleiben, davor habe ich Angst
Life ends so fast, so take your chance	Das Leben endet schnell, also nutze deine Chance
And make it last	Und laß' es enden

Glogauer führt diesen Text und die Übersetzung des Jugendlichen an, um ein Beispiel für die zum Selbstmord aufrufende Botschaft der Musik zu geben.<sup>25</sup> Bei genauem Lesen des Originals kann man jedoch auch eine völlig andere Thematik erkennen, nämlich eine Auseinandersetzung mit moralisch-ethischen Problemstellungen der Sterbehilfe. Die Diskussion um die Durchführung lebenserhaltender Maßnahmen bei todkranken, alten Menschen aufgreifend, konfrontiert der Text den Hörer bzw. Leser mit den Abgründen ethisch-moralischen Vorstellungen unserer Gesellschaft. Aus der Sicht eines sterbenden Menschen beschreibt er dessen Aussichtslosigkeit und Resignation. Aus der Ich-Perspektive wird ein Ende der „Qual des Lebens“ gefordert und verlangt, dass die Maschinen, von denen das verbleibende Schicksal abhängt, ausgeschaltet werden („pull the plug“). Man könnte also sagen, dass hier sozialethische Probleme aufgegriffen und in künstlerischer Form umgesetzt werden.

<sup>25</sup> **Glogauer, W.:** „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“; 4. Aufl., (Baden-Baden: Nomos, 1994), S. 146

Die Übersetzung des Jugendlichen weist einige Übersetzungsfehler auf, die den Inhalt des Originaltextes abändern. So ist die letzte Zeile „make it last“ nicht mit „Laß es enden!“ zu übersetzen, sondern eher mit dem Aufruf „Genieße es!“.

Den Text als Aufruf zum Selbstmord zu deuten, stellt demnach also nicht die einzige Interpretationsmöglichkeit dar - was jedoch keinesfalls bedeutet, dass sie möglicherweise nicht die für den Jungen maßgebliche gewesen sein kann.

Der Interpretationsprozess findet auch bei diesem Beispiel vor dem Hintergrund der eigenen persönlichen Erfahrung statt, wodurch individuelle Unterschiede in Wertung und Deutung entstehen können. Die Polyvalenz der Interpretationsmöglichkeiten wird bei diesem Song durch die Darstellungsform, die Wahl der Ich-Perspektive und die Abgelöstheit von einem kontextstiftenden Bezugsrahmen begünstigt.

Im diesem speziellen Fall wäre also auch denkbar, dass der Jugendliche durch andere Einflussfaktoren zu der Interpretation motiviert wurde, wie sie in der Übersetzung des Jugendlichen zu finden ist.

Als weiteren, zur Tatgenese zuträglichen Faktor nennt Glogauer die zunehmende Identifikation des Jugendlichen mit der Heavy Metal-Kultur. Das Tragen von typischer Kleidung und das sogenannte „Headbanging“ zur Heavy Metal-Musik, so Glogauer, wären Zeichen dieser zunehmenden Einflussnahme.<sup>26</sup>

Die soziale Vereinzelung des Jungen, seine Distanzierung von der Familie und von Gleichaltrigen sei das Resultat dieses intensiven Konsums der Musik und ihren Todesbotschaften. Zwar habe der Jugendliche seine persönliche Einstellung und moralische Wertung zum Selbstmord seinen Eltern des öfteren mitgeteilt, doch habe er nie konkrete Absichten erwähnt.<sup>27</sup>

Weiter nennt er die kumulierende Entwicklung von Medienkonsum, bzw. Medienwirkung und den negativen Auswirkungen auf die sozialen Verknüpfungen als maßgebliche Ursache für den „Realitätsdurchbruch“. Mit einer beiläufigen Bemerkung fügt Glogauer an, dass dieses Kumulationsmodell der Medienwirkung auch bei der Interpretation von Mordversuchen, Morden, etc. maßgeblich beteiligt sei.<sup>28</sup>

---

<sup>26</sup> **Glogauer, W.:** „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“; 4. Aufl., (Baden-Baden: Nomos, 1994), S. 145

<sup>27</sup> **Glogauer, W.** (1994): S. 145f

<sup>28</sup> **Glogauer, W.** (1994): S. 146

Im Argumentationsmodell Glogauers lassen sich im wesentlichen vier Eigenschaften wiederfinden<sup>29</sup>:

- 1.) Symmetrie: Ursache und Wirkung sind durch offensichtliche Auffälligkeiten miteinander verbunden. Die Auswirkungen der Heavymetal-Musik auf die Psyche und Lebenseinstellung ist offensichtlich und bedarf keiner weiteren Betrachtung. Als signifikantes Beispiel führt Glogauer die Texte zweier Heavy Metal-Songs an, deren Inhalt für ihn offensichtlich depressive, zum Selbstmord auffordernde Tendenzen beinhalten.
- 2.) Monokausalität: Glogauer ordnet einer Ursache eine einzige Wirkung zu, was auch bedeutet, dass jedes Phänomen nur eine Ursache haben kann. Deshalb ist für ihn die Wirkung der Musik für den Tod des Jugendlichen verantwortlich, da vor dem Selbstmord übermäßiger Konsum dieser Musik stattgefunden hat
- 3.) Unmittelbarkeit: Die Wirkungen der Medien treten unmittelbar und ohne Zwischenschritt ein. Die düsteren Inhalte der Heavy Metal-Musik wirken in direkter Weise auf das Gemüt und bewirken Depressionen und Angstzustände.
- 4.) Linearität: Je größer der Konsum von Mediengewalt, desto größer ist Wirkung. Die kumulierende Entwicklung des Medienkonsums führte in den Darlegungen Glogauers zum Realitätsdurchbruch, dem Selbstmord.

Dieses Vorgehen Glogauers wird nach meiner Meinung der Komplexität der Sache nicht gerecht. Die Daten und Hinweise, die Glogauer für diese Fallanalyse als Material gesammelt hat, sind für eine adäquate Beurteilung des Einflusses der Heavy Metal-Musik nicht ausreichend. Personenbezogene Daten (z.B. Alter, Biographie, soziales, ...), genaue Angaben zum sozialen Umfeld (Familiensituation, Beziehungen zu einzelnen Familienmitgliedern, Beziehungen zu anderen Personen, ...), Angaben zur psychischen Verfassung (emotionale Entwicklung, ...), Angaben zu evtl. Problemen in versch. Lebensbereichen (Schule, Personen seiner Altersgruppe, ...) wären wichtige Aspekte, die völlig außer Acht gelassen werden.

---

<sup>29</sup> s. **Vowe, G./ Friedrichsen, M.:** „Wie gewalttätig sind die Medien? Ein Plädoyer für differenzierte Antworten“ in: Vowe, G./Friedrichsen, M. (Hg.): „Gewaltdarstellungen in den Medien“; (Opladen: Westdt. Verlag, 1995), S. 9

Eine Analyse der Musik, der Texte und der Heavy Metal-Kultur bleibt ebenfalls aus. Die Betrachtungen Glogauers beschränken sich lediglich auf solche Fakten, die einer Bestätigung seiner Hypothese zuträglich sein könnten. So scheint es, dass er sich weder mit der Person des Jugendlichen, noch mit dem Gegenstand, der Heavy Metal-Kultur in ausreichendem Maße auseinandergesetzt hat.

Die Einprägsamkeit und Einfachheit seiner Argumentation macht sie allerdings für die Öffentlichkeit so attraktiv. So liefert sie für derartige Fälle schnell einen Schuldigen, nämlich „die Medien“ (hier: die Heavy Metal-Musik) und macht ein Überdenken gesellschaftlicher Strukturen, die vielleicht auch für die entsprechende Tendenzen mitverantwortlich sein könnten, unnötig<sup>30</sup>.

Ein weiteres Beispiel für das Vorgehen Glogauers zeigt sich in seinen Betrachtungen eines anderen Falles. Um möglichst genau den Darstellungen Glogauers zu entsprechen, soll das von ihm beschriebene Fallbeispiel vollständig wiedergegeben werden.

„Es handelt sich um einen 17jährigen Gymnasiasten, der seit seinem 10. Lebensjahr bei seiner dominanten Mutter aufgewachsen war, »der er ‚auf einen Blick hin‘ zu gehorchen pflegte«. »Anlässlich eines erneuten Übergriffs auf seine altersadäquate Selbständigkeit – die Mutter hatte ihren Sohn aus einer ihr nicht genehmen Feier mit Gleichaltrigen herausgeholt und mit nach Hause genommen – hatte er sich widerspruchslos gefügt und mit ihr und einer Bekannten noch zu Abend gegessen und einen Cocktail getrunken. Nach dem Zubettgehen gegen 23 Uhr hatte er zunächst noch laut und intensiv seine Lieblingsmusik, Rock und Beat, gehört. Nachts um 1 Uhr war er aufgestanden, in die Küche gegangen und hatte sich etwas Wurst abgeschnitten. Mit dem Küchenmesser in der Hand ging er dann ins Schlafzimmer seiner Mutter und stach auf sie und ihre aus dem Nebenzimmer hinzueilende Bekannte ein.« Um den Einfluß der Rock- und Beatmusik auf die Tat verifizieren zu können, wären weitere Einzelheiten, die offensichtlich nicht aufgegriffen wurden, von Interesse gewesen, z.B. Welche Rockmusik hat der Jugendliche gehört? Hardrock/Heavy Metal? Welche Texte enthielten die gehörten Platten? Wie war die Rezeptionssituation? Usw. Bekannt ist, daß Hard-

---

<sup>30</sup> vgl. **Vowe, G./ Friedrichsen, M.**: „Wie gewalttätig sind die Medien? Ein Plädoyer für differenzierte Antworten“ in: Vowe, G./Friedrichsen, M. (Hg.): „Gewaltdarstellungen in den Medien“; (Opladen: Westdt. Verlag, 1995), S. 9

rock/Heavy Metal aggressive Musik und aggressive Texte bieten und Jugendliche durch stundenlanges Hören dieser Musik, die wie eine Droge wirkt, Hemmungen abbauen und in einen Trancezustand geraten. Letzteres war bei dem Jugendlichen der Fall. »Aus diesem Zustand war er durch mehrfaches Anrufen durch die Bekannte seiner Mutter erwacht, die ihn als 'völlig geistesabwesend' während der Tat schilderte.«<sup>31</sup>

Glogauer gesteht zwar ein, dass aufgrund vorliegender Schilderungen ein Einfluss der Musik auf die Tat nicht zu belegen ist, doch stellt er später die kausallogische Verbindung aufgrund der Behauptung einer drogenähnlichen und bewusstseinsbeeinflussenden Wirkung von Hardrock- und Heavy Metal-Musik und der im Gerichtsaktenzitat angeführten Nichtansprechbarkeit des Jugendlichen während der Tat, her.<sup>32</sup>

Man findet auch hier die oben beschriebenen Merkmale Glogauerscher Argumentation. Wie bereits im vorigen Beispiel wird der Zusammenhang monokausal erklärt. Das stundenlange Hören von Beat- und Rockmusik, das unmittelbar vor der Tat stattgefunden hat, muss demnach die Tat ausgelöst haben. Ebenso ist für Glogauer die unmittelbare Abfolge von vermeintlicher Ursache und Wirkung, von Musikhören und Tötungsversuch, ein Merkmal für den Wirkungszusammenhang.

Altrogge, dessen Studie unten besprochen werden soll, kritisiert die Ausführungen Glogauers, da hier die einzelnen Elemente, von denen eine beeinflussende Wirkung ausgehen soll, aus ihren Zusammenhängen herausgelöst betrachtet werden und auch wichtige Faktoren, wie der Kontext des sozialen Milieus vernachlässigt werden. Einen reinen kausalen Zusammenhang also eindeutig ablehnend, sieht er allenfalls einen indikativen Zusammenhang. So könnten eine größere Vorliebe für bestimmte Musik und das straffällige Verhalten, Folgen gemeinsamer Bedingungen des sozialen Milieus oder interner familiärer Spannungen sein, wie sie die Angaben zum Fall vermuten lassen.<sup>33</sup>

Es sollte klar sein, dass es in der vorliegenden Betrachtung der Studie Glogauers nicht um einen Gegenbeweis gehen soll, der einen Einfluss von Pop-/Rockmusik auf das Verhalten straffällig gewordener Jugendlicher gänzlich negiert. Es ist vielmehr

---

<sup>31</sup> **Glogauer, W.:** „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“, 4. Aufl., (Baden-Baden: Nomos, 1994), S. 101f.

<sup>32</sup> ebd.

<sup>33</sup> **Altrogge, M.:** „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 143f.

meine Absicht, die Plausibilität und Folgerichtigkeit seiner eindimensionalen Erklärungsversuche aus wissenschaftlicher Sicht in Frage zu stellen.

Das von Glogauer selbst gefasste Ziel, möglichst nahe am Menschen die Rezeption von Musik und deren Wirkung zu untersuchen, das Phänomen „Erleben von Medien, bzw. Musik“ anhand der ausgewählten Fälle detailliert zu untersuchen und evtl. Zusammenhänge mit psychisch-emotionalen Veränderungen und das evtl. dadurch bedingte Verhalten differenziert aufzuspüren, wurde nicht eingehalten.

Im folgenden soll die Studie von Altrogge betrachtet werden und auf ihre „Leistungsfähigkeit“ hin untersucht werden.

Wie oben bereits erwähnt, gliedert sich diese Studie in zwei Teile, nämlich die Strukturanalyse der Videoclips und die mehrstufigen Befragung der Rezipienten.

Aufgrund der Auswertung der Angaben zur Medienausstattung und –nutzung wurde deutlich, dass dem Fernsehen bei der Verbreitung von Videoclips die bedeutendste Stellung eingeräumt werden muss. Der Fernsehsender MTV, der fast ausschließlich Musikvideos sendet, erreichte beispielsweise unter den Befragten eine Tagesreichweite von 37,1% und kann deshalb als das bei Jugendlichen beliebteste Fernsehprogramm bezeichnet werden.<sup>34</sup> Dabei scheint, dass Videoclip-Sendungen in zunehmender Weise die Funktionen des Hörfunks übernehmen und im Sinne eines bebilderten Radioprogramms genutzt werden, da sie häufig tätigkeitsbegleitend rezipiert werden. Die beliebtesten Musiksendungen sind Charts und Hitparaden, also Sendungen mit Videoclips unterschiedlicher Musikrichtung. Für Heavy Metal-Musik gab es zum Zeitpunkt der Untersuchung zwei Spezialsendungen, „Headbangers Ball“ auf MTV und „Hard 'n' Heavy“ auf Tele5.<sup>35</sup>

Die Auswahl der Videoclips für diese Untersuchung erfolgte aufgrund einer Programmbeobachtung innerhalb eines Zeitraums von sechs Wochen, bei der alle gesendeten Videoclips erfasst und aufgezeichnet wurden.<sup>36</sup> Die Auswahl repräsentiert also gewissermaßen das den Jugendlichen durch das Fernsehen zugängliche Angebot an Heavy Metal-Videoclips zum Zeitpunkt der Befragung (1990).

---

<sup>34</sup> **Altrogge, M.:** „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 175

<sup>35</sup> **Altrogge, M.** (1991): S. 175f.

<sup>36</sup> **Altrogge, M.** (1991): S. 62



Wie oben bereits erwähnt wurde bei der Auslese von 23 Clips aus dem 106 Videos umfassenden Sample besonderes Augenmerk auf Bildkonnotationen, wie Aggression, Gewalt, Sexualität, Wahnsinn und politisch soziale Auseinandersetzungen gelegt. Darstellungen von Blasphemie, Nekrophilie oder politischem Extremismus konnten in der Gesamtheit der aufgezeichneten Videoclips nicht festgestellt werden.<sup>37</sup>

Diese 23 Musikvideos wurden dann anschließend einer Strukturanalyse unterzogen. Das daraus gewonnen Wissen sollte in der anschließenden Rezipientenbefragung zur Bewertung der Clips verwendet werden, um so detailliertere Informationen über den Wahrnehmungsprozess der Jugendlichen zu erhalten.

Das strukturanalytische Vorgehen begründet Altrogge mit der Schwierigkeit einer angemessenen Interpretation und Bewertung der Darstellungsinhalte. So kann beispielsweise eine Befindlichkeit wie Aggressivität verschiedene Bedeutungen in ihrem Auftreten haben. Ist sie Ausdruck des Widerstandes einer jugendlichen Subkultur aus ihrer gesellschaftlichen Unterdrückung, ist sie als Protestreaktion gegen die Teilnahmslosigkeit der Erwachsenen gegenüber den Problemen der Jugendlichen zu verstehen, oder ist sie Ausdruck allgemeinen Unbehagens und Ergebnis pubertätsbedingter Identitätsprobleme?<sup>38</sup>

Daraus ergibt sich die Frage, wie sich Aggressivität in den Darstellungen der Videoclips ausprägt. Zielt sie etwa auf ein konkretes Subjekt bzw. Objekt, oder ist sie für den Rezipienten nur im gleichbleibenden, insistierenden Beat des Schlagzeugs spürbar? Aggressivität ist also nicht generell intersubjektivierbar. Was der jeweilige Rezipient mit Aggression verbindet und was er als aggressiv wirkend erachtet, kann nicht allgemein gefasst werden. Aus diesem Grund interpretiert Altrogge die Videoclips nicht inhaltsanalytisch, sondern strukturanalytisch, um eine vorschnelle subjektive Interpretation der Bildgehalte zu vermeiden.<sup>39</sup>

Grundsätzlich unterscheidet Altrogge zwei Formen der visuellen Präsentation: Performance- und Konzept-Darstellungen.

---

<sup>37</sup> **Altrogge, M.:** „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 62

<sup>38</sup> **Altrogge, M.** (1991): S. 93

<sup>39</sup> ebd.

Während ersteres sich auf die Darstellung der musikalischen Aufführung bezieht, fasst letzteres alle anderen Darstellungen zusammen, die in Bezug zum Musikstück oder zu Images der Band, bzw. des einzelnen Musikers stehen.<sup>40</sup>

So können alle Mischformen und verschiedenen Ausprägungen auf diese Grundformen zurückgeführt werden. Dass bei Heavy Metal-Videoclips die Darstellungen der Performance im Vordergrund steht, erklärt Altrogge mit der historischen Entwicklung des Heavy Metal-Stils.<sup>41</sup>

Bei Konzeptdarstellungen spielt Gewalt nur eine relativ kleine Rolle. Gewaltszenen wurden vom Autor der Studie nur in 15 Fällen registriert.<sup>42</sup> Eingebunden in den jeweiligen Kontext der Songs haben sie entweder narrativen Charakter oder illustrierende Funktion, beispielsweise bei gewalthematisierenden Songtexten. Je nach Handlung und Umsetzung können sie in der Rezeption eine moralische Wertung oder Ironisierung erfahren.<sup>43</sup> Ein Beispiel hierfür ist der Clip „18 and life“ der Gruppe *Skid Row*. Vom Grundtypus her handelt es sich um einen Konzept-Clip. Die einzelnen Ebenen teilen sich in Performance ohne Realbezug, bzw. narratives Konzept.<sup>44</sup> Der Sänger schlüpft in die Rolle des Erzählers, wobei der Inhalt des Textes durch das Konzept narrativ bebildert wird. Inhaltlich geht es um Probleme eines Jugendlichen mit der Erwachsenenwelt, wobei die Geschichte im Verlauf ein tödlich-tragisches Ende nimmt. Ein Jugendlicher wird nach einem Streit mit seinem Vater von diesem aus dem Elternhaus vertrieben. Er betrinkt sich zusammen mit seinem Freund und stiehlt schließlich eine Pistole. Beim leichtfertigen Umgang mit der Waffe, ausgelöst durch Alkohol und jugendlichen Übermuts, erschießt er seinen Freund. Die dargestellte Gewalt erhält jedoch gleich innerhalb des Clips eine moralische Wertung, indem eine den ganzen Clip umrahmende Szene eingefügt wurde, in welcher der Jugendliche nachdenklich, bereuend in einer Gefängniszelle sitzend dargestellt wird.<sup>45</sup> Auffällig sind die Einbindungen brennender Gegenstände, die sich mit der Steigerung zum Handlungshöhepunkt häufen. Dem Feuer kommt auch teilweise zusam-

---

<sup>40</sup> **Altrogge, M.:** „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 60f.

<sup>41</sup> **Altrogge, M.** (1991): S. 67f.

<sup>42</sup> **Altrogge, M.** (1991): S. 64f.

<sup>43</sup> **Altrogge, M.** (1991): S. 172.

<sup>44</sup> Der Begriff „Performance ohne Realbezug“ bezeichnet bei Altrogge die Darstellung der Musiker ohne irgend eine Kulisse im Hintergrund. (vgl. Altrogge, M. (1991), S. 60)

<sup>45</sup> **Altrogge, M.** (1991): S. 72f.

menhangstiftende Funktion zu, da es sowohl bei Performance- und Konzeptteilen präsent bleibt.

Solche Darstellungen von Feuer, brennenden Gegenständen, etc. gehören laut Altrogge zum Kanon stilisierter Ikonen der Heavy Metal-Kultur. Die Gestaltung der Erschießungsszene vor dem Hintergrund eines brennenden Autos, interpretiert Altrogge folglich als Ästhetisierung der Gewaltdarstellung.<sup>46</sup>

Anhand der Betrachtung der ausgewählten Videoclips sieht Altrogge die Inhalte der Videoclips durchaus mit dem Dargestellten im Tages-, bzw. Vorabendprogramm anderer Fernsehsender vergleichbar.

Eine Abweichung gegenüber anderen Programmen entdeckt er vor allem aber in der technischen Ausführung. So sind für die Bildorganisation nicht inhaltliche, sondern vorwiegend musikalische Kriterien relevant, wodurch Videoclips zu einer Art visualisierter Musik ausgearbeitet werden.<sup>47</sup> Dies hat zur Folge, dass vor dem Hintergrund der kontextstiftenden Musik inhaltlich unabhängige Bilder zu einer Einheit zusammengefügt werden können. Durch Synästhesieeffekte kann eine bestimmte Grundhaltung gegenüber der Musik auch die Akzeptanz der Bilder positiv oder negativ beeinflussen. Hier gesteht Altrogge der Musik eine suggestive Wirkung zu.<sup>48</sup>

Im Beispiel des obenerwähnten Clips von *Skid Row* werden Höhepunkte der Narrativik mit den Übergängen zwischen verschiedenen musikalischen Formteilen verbunden (Altrogge: „synästhetische Verbindung zweier ‚Spannungsbögen‘“<sup>49</sup>), und auch sonst werden Bildschnitte vorwiegend markanten Taktzeiten der Musik zugeteilt.

Um ein Beispiel für das unterschiedliche Maß an Komplexität der unterschiedlichen Videoclips zu geben, sei noch der Clip zum Song „Betrayed“ von *Kreator* angeführt (HB 8). Die Musik zeichnet sich durch eine Verwendung von weitaus radikaleren Mitteln als bei *Skid Row* aus. Der Song, der stilistisch dem Trash- oder Speedmetal zuzuschreiben ist, lässt sich durch den insgesamt aggressiv und wütend wirkenden Gestus charakterisieren, welcher sich auch in den körpersprachlichen Äußerungen der Musiker und des Publikums in der vorherrschenden Darstellung einer Live-Performance ausdrückt.<sup>50</sup> Der Text beschreibt die Gefühle und Äußerungen eines betrogenen und enttäuschten Menschen. Es ist denkbar, dass die Anschuldigungen

---

<sup>46</sup> Altrogge, M.: „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 72f.

<sup>47</sup> Altrogge, M. (1991): S. 172

<sup>48</sup> Altrogge, M. (1991): S. 172f.

<sup>49</sup> Altrogge, M. (1991): S. 73

<sup>50</sup> Altrogge, M. (1991), S. 71

einer anderen Person, Institution, oder einem sozialen, bzw. religiösen Gebilde gelten sollen. Ein direkter Hinweis bezüglich des Adressaten bleibt aus. Die später illustrativ eingestreuten Konzeptbilder (Mönch, alter Mann, Leichenwagen, Heiligenschein) haben nach Altrogge keine Verbindung zum Text oder Inhalt des Liedes.<sup>51</sup>

Der wütende, aggressive Charakter des Clips entsteht unter anderem auch durch die schnelle, hektisch wirkende Kameraführung sowohl im Performance- als auch im Konzeptteil. Eine Verklammerung von Bild und Ton auf der großformalen Ebene wie bei *Skid Row* kann bei *Kreator* nicht verzeichnet werden.<sup>52</sup>

Im folgenden sollen die Ergebnisse der Befragung zur Bewertung der Heavy Metal-Videoclips allgemein und in Hinblick auf die beiden Beispiele betrachtet werden.

Zunächst wurden die Probanden allgemein nach ihren Musikpräferenzen befragt. Danach bezeichneten sich erwartungsgemäß 45 Prozent aller Befragten als Fans von Popmusik. 9,4% der Befragten gaben an, Anhänger von Heavy Metal-Musik zu sein. Damit rangierte Heavy Metal auf Platz 3 der beliebtesten Musikstile.<sup>53</sup>

Unabhängig davon gaben insgesamt 25,4% dieser Jugendlichen den vorgeführten Videoclips positive Bewertungen. Das Musikvideo des Songs „18 and life“ von Skid Row erhielt dabei in der Gesamtnote die beste Bewertung, während „Betrayer“ von *Kreator* eher schlecht abgeschnitten hat.<sup>54</sup>

Betrachtet man die Bewertung bezüglich der aus der Strukturanalyse gewonnenen Daten, so sind unter den beliebtesten Songs vor allem diejenigen zu finden, bei denen sich Bild und Ton in auffälliger Weise entsprechen. Dieser Tendenz entsprechen auch die beiden Beispiele von *Skid Row* und *Kreator*.

Die Songtexte von Heavy Metal-Songs sind allgemein nur schwer verständlich. Aufgrund der akustischen Struktur der Songs lassen sich meistens nur die Refrainzeilen entziffern. Die Befragung ergab erwartungsgemäß, dass nur 20 Prozent angeben konnten, um was es in den jeweiligen Texten ungefähr ging. Das heißt: 80 Prozent der Jugendlichen hatten keine Vorstellung, was die Texte beinhalteten. Somit sieht Altrogge eine Gefährdung durch die inkriminierende Wirkung der Textinhalte nicht gegeben.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Altrogge, M.: „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 72

<sup>52</sup> Altrogge, M. (1991): S. 72f.

<sup>53</sup> Altrogge, M. (1991): S. 177

<sup>54</sup> Altrogge, M. (1991): S. 107

<sup>55</sup> Altrogge, M. (1991): S. 71

Als besonders wesentlicher Faktor für die Bewertung zeigte sich als ausschlaggebend, inwieweit der Rezipient der zugrunde liegenden Musik eines Clips zugeneigt ist. Hier findet also aufgrund der musikalischen Präferenz der Rezipienten eine Vorentscheidung über Akzeptanz oder Ablehnung statt und lässt Bildinhalt und Filmtechnik als eher zweitrangige Faktoren erscheinen. Daraus lässt sich schließen, dass eine Beeinflussung des Musikgeschmacks durch den Konsum von Videoclips relativ unwahrscheinlich ist.<sup>56</sup>

Betrachtet man die Bewertung nach verschiedenen Persönlichkeitsmerkmalen, so zeigt sich, dass Heavy Metal-Musik ihre Anhänger vor allem unter männlichen Jugendlichen und jungen Erwachsenen der Unterschicht und unteren Mittelschicht rekrutiert. Die negativere Bewertung seitens der weiblichen Rezipienten erfolgte meistens in Bezug auf die Bildinhalte und auf die Filmtechnik. Die vorwiegend männlichen Vorstellungen entsprechenden Inhalte sowie die männlich dominierte Darstellung ziehen die Gesamtbewertung durch die weiblichen Probanden nach unten. Dies zeigt, dass Videoclips geschlechts-, bzw. rollenspezifisch wahrgenommen werden.<sup>57</sup>

In der Bewertung durch das semantische Differential lässt sich erkennen, dass die Jugendlichen unabhängig von ihrer Musikpräferenz und der vorgenommenen Bewertung die Videoclips

allgemein als „schnell“, „aggressiv“, „hektisch“, „dunkel“ bezeichnen. Wie Altrogge anmerkt, beinhalten diese Attribute nicht zwangsläufig eine negativ besetzte

Wertung, sondern stellen eher eine neutrale

Charakterisierung der Videoclips dar.<sup>58</sup> Altrogge schreibt: „Dies deutet auf ein anderes Verständnis und einen anderen Wertekanon hin, den Jugendliche mit Heavy Metal-Clips verbinden und der zugleich eine rezeptionsästhetische Beschreibung von Heavy Metal-Clips beinhaltet, für den die Darstellung aggressiver Gehalte kein Prob-

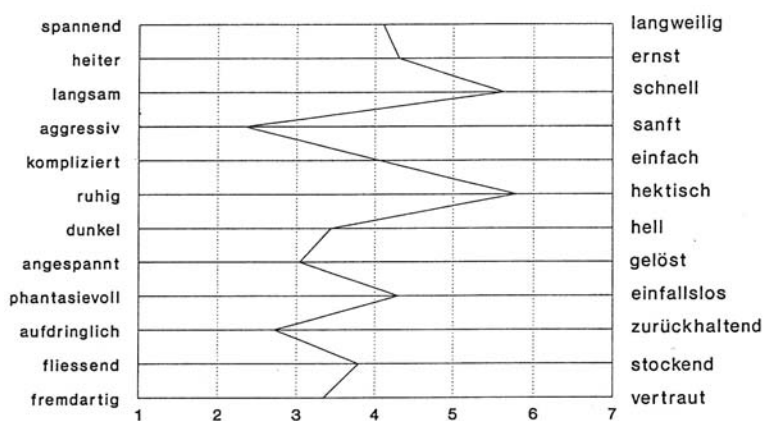


Abb. 2: Bewertung der insgesamt gesehenen Videoclips durch ein semantisches Differential (aus: Altrogge, M.: „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 254)

<sup>56</sup> Altrogge, M.: „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 178

<sup>57</sup> Altrogge, M. (1991): S. 179

<sup>58</sup> Altrogge, M. (1991), S. 135

lem darstellt.“<sup>59</sup> Altrogge schreibt weiter: „Begriffe wie aggressiv, hektisch und aufdringlich repräsentieren nur einen akzeptierten Bestandteil lebensweltlicher Vorstellungen Jugendlicher, ihre Akzeptanz und somit die der Heavy Metal-Clips ist nicht an die Spezifik des jeweiligen Clips gebunden. Sie sind Indikatoren für die Wertorientierung Jugendlicher, die diesen Begriffen mit weniger moralischen Vorbehalten gegenübersteht und sie als Ausdruck integraler Gefühlswelten ihres Alltagslebens ansieht.“<sup>60</sup>

Zuletzt erfolgte die Auswertung der offenen Fragen und der Erinnerungsleistung der Jugendlichen. Aus den Antworten dieser Fragen erhoffte die Studie, Aufschluss über die kognitive Verarbeitung gewalt- und sexualkonnotativer Bildgehalte von Jugendlichen zu bekommen.

Altrogge unterscheidet anhand der verbalen Äußerungen der Jugendlichen zur Erinnerung drei Arten der Repräsentation: ikonisch, kontextuell, abstrakt.<sup>61</sup>

Weiter geht er davon aus, dass im wesentlichen zwei Arten der inneren Repräsentation einer Erinnerung gibt. Zum einen die analoge Verarbeitung, welche mit einem inneren Spiegelbild des Erlebten vergleichbar ist, und zum anderen die propositionale Verarbeitung, die auf dem Wissen des Gegenstands in Bezug auf seine Umgebung basiert.<sup>62</sup> Um diese Repräsentationsformen auf eine dem Untersuchungsgegenstand nähere Schiene zu setzen, transformierte Altrogge diese Begriffe in den Bereich der strukturalistisch textwissenschaftlich beeinflussten Filmtheorie. So lässt sich die analoge Verarbeitung als selektiv paradigmatisch, bzw. die propositionale Verarbeitung als syntagmatische Verarbeitung bezeichnen.<sup>63</sup> Als Indikatoren für diese Verarbeitungsformen werden obengenannte Äußerungen herangezogen. Ikonische Aussagen über Darstellungen, die in der Mikrostruktur eines Clips auftauchen, deuten also auf eine paradigmatische Verarbeitung hin. Eine kontextuelle, d.h. sich auf eine zeitlich ausdehnende Darstellung beziehende Aussage lässt auf eine syntagmatische Verarbeitung schließen. Da diese eine zusammenhangsorientierte Wahrnehmung voraussetzt, beziehen sich kontextuelle Aussagen vor allem auf die Makrostruktur, also auf den Zusammenhang einzelner Bilder. Abstrakte Äußerungen nehmen hier eine ge-

---

<sup>59</sup> **Altrogge, M.:** „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 135

<sup>60</sup> ebd.

<sup>61</sup> **Altrogge** (1991): S. 148

<sup>62</sup> **Altrogge** (1991): S. 147

<sup>63</sup> ebd.

wisse Mittelstellung ein, da sie beiden Verarbeitungsformen zugeordnet werden können.

Die Hypothese Altrogges lässt sich wie folgt zusammenfassen: Beziehen sich die Aussagen der befragten Rezipienten vorwiegend auf Einzeldarstellungen der Clips und weniger auf den Kontext der Darstellungen, deutet dies auf eine selektive Wahrnehmung und paradigmatische Verarbeitung hin. Eine positive moralische Bewertung eines ikonisch wahrgenommener Gewalt zeige, dass die Voraussetzungen einer Handlungsübernahme gegeben seien.<sup>64</sup>

Im Modell Altrogges werden die Fragen bzgl. der Erinnerungsleistung also zur Bestimmung der Verarbeitungsform verwendet, während die Frage was den Rezipienten besonders gut, bzw. besonders schlecht gefallen habe als Indikator für die Bewertung einzelner Inhalte genommen wird.<sup>65</sup> Die Bewertungsurteile werden in die Kategorien ästhetischer, bzw. moralischer Urteile eingeteilt.

Die Auswertung (s. Abb.3) hat ergeben, dass ikonische und kontextuelle Aussagen bei narrativen Clips relativ ausgewogen waren. Bei illustrativ eingesetzten Konzeptbildern überwogen die ikonischen Aussagen. Eine größere Zahl an abstrakten Aussagen bei narrativen Konzeptclips ist für Altrogge ein Zeichen für einen Zusammenhang zur syntagmatischen Verarbeitungsform. Auf diese Weise kann gezeigt werden, dass eine keine der beiden Verarbeitungsformen generell vorherrschend ist.<sup>66</sup>

Wichtigstes Ergebnis ist allerdings, dass unter den moralischen Urteilen der Rezipienten kein einziges positiv ausfällt. Weder Urteile, die einen Bezug zu einem dargestellten Kontext erkennen ließen, noch Urteile, die sich eindeutig auf Einzeldarstellungen bezogen, waren positiv ausgefallen, oder ließen eine Motivation zur Nachahmung erkennen. So urteilten auch gerade diejenigen Jugendlichen, die Schwierigkeiten beim Verständnis des Dargestellten hatten, in Bezug auf Einzelbilder eindeutig ablehnend.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> **Altrogge, M.:** „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 146

<sup>65</sup> **Altrogge** (1991): S. 149

<sup>66</sup> **Altrogge** (1991): S. 156

<sup>67</sup> **Altrogge** (1991): S. 157

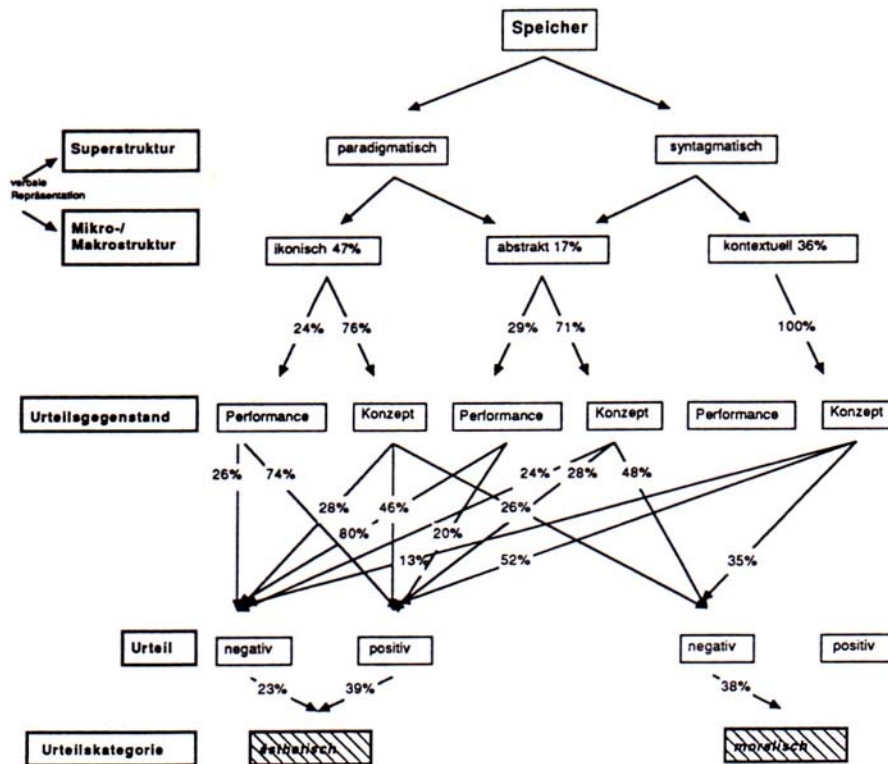


Abb. 3: Einteilung der Aussagen zur Erinnerungsleistung, hier : Zusammenfassung aller gesehener Videoclips (aus: Altrogge, M.: „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 146

Aufgrund dieser und der vorigen Ergebnisse entwickelt Altrogge das Modell der „ästhetisch-moralischen Schere“. Danach ist für die Akzeptanz der Clips nicht das „Was“, sondern das „Wie“ entscheidend.<sup>68</sup> In den meisten Fällen wissen die Jugendlichen um die Darstellungsinhalte und können diese moralisch einordnen. Es müsse also zwischen ästhetischer und moralischer Wahrnehmung unterschieden werden.

Geht man ein wenig auf Distanz zu den letzten Betrachtungen, erscheint die Studie Altrogges durchaus fundierter und systematischer aufgebaut zu sein als die von Glogauer. Die Befragung der Jugendlichen, die ihre Altersgruppe in der Gesellschaft repräsentieren verspricht ein realitätsnahes Bild der Medienwirkung unter gegebenen Voraussetzungen. Doch kann man auch hier methodische Schwachstellen finden. Die Situation des Studiotests, bei der die Videos den Rezipienten auf einem normalgroßen Fernseher vorgeführt werden, ist zwar der normalen Rezeptionssituation, in der sich die Jugendlichen zu Hause befinden nachempfunden. Jedoch erfasst sie nicht solche Situationen, bei denen der Musik die Möglichkeit zukommt, insgesamt z.B. durch größere Lautstärke und bessere Qualität affektiver zu wirken, wie in einer Dis-

<sup>68</sup> Altrogge, M.: „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 181



ko, oder einem Konzert. So wäre es meines Erachtens durchaus denkbar, dass es in solchen gewissen Situationen zu einer momentanen Akzeptanz von Musik und damit der transportierten Inhalte, sei es beispielsweise Aggressivität und Wut als gruppenkonstituierende Merkmal oder als clipspezifisch vermittelter Inhalt, die vielleicht durch die Rezeption des Videoclips zu einem anderen Zeitpunkt vermittelt wurden.

Es werden also situationsbedingte Einflussfaktoren außer Acht gelassen, die nicht unbedingt mit dem direkten Konsum von Videoclips zu tun haben, aber mit der Musikrezeption in direktem Verhältnis stehen.

Da die Auswahl der Clips aufgrund einer Programmbeobachtung in einem bestimmten, relativ kleinen Zeitraum stattfand und so das, zum Zeitpunkt der Untersuchung momentane öffentlich verfügbare Angebot an Heavy Metal-Clips repräsentiert, ist das Ergebnis in seiner Gültigkeit natürlich zeitlich beschränkt. Auch trotz des Versuches einer Verallgemeinerung durch die vorgenommene Strukturanalyse bleiben die Ergebnisse an die Auswahl der untersuchten Clips gebunden. Somit erscheint die generelle Aussage über einen nicht gegebenen Wirkungszusammenhang fragwürdig. Wohlwissend, dass die Studie auch eng an einen von der Direktorenkonferenz der Landesmedienanstalten vergebenen Auftrag gebunden war, der u.a. auch den Untersuchungsgegenstand genau vorgab, muss darauf verwiesen werden, dass die von verschiedenen Anstalten gesendeten Videoclips nicht Reinformen der von Jugendlichen präferierten Musik darstellen, sondern eher eine abgeschwächte, gemilderte, also eine, für die Masse konsumable Form der jeweiligen Musikform repräsentieren. Dies lässt sich auch anhand der vorliegenden Auswahl erkennen. Songs, wie die von Skid Row, Whitesnake, Aerosmith und Golden Earring würde ich eher als gemäßigte Vertreter des Heavy Metal-Genres (mit deutlicher Nähe zur Popmusik) bezeichnen. So kann häufig beobachtet werden, dass ausgeprägte Stilelemente, wie hier Aggressivität in Form und Inhalt durch die zunehmende Etablierung auf dem Musikmarkt abgeflacht werden. Beispiel hierfür ist die deutsche Punkband „Die toten Hosen“, der seit Beginn ihres bundesweiten und internationalen Erfolges Stilverrat und Einheitsstilisitik durch die früheren Anhänger aus der Punkszene vorgeworfen wird. Interessanter wäre also eher eine Untersuchung Rezeption der in Reinform vorhandenen, originären Heavy Metal-Songs.

Ein weiterer Kritikpunkt ist bei der Hypothese und der methodischen Durchführung im Untersuchungsteil der „ästhetisch moralischen Schere“ zu sehen. Es ist zum einen nicht ganz erklärt, warum für die Übernahme von gesehenen Handlungsmustern

in das eigene Verhaltensrepertoire eine Akzeptanz, d.h. eine positive Bewertung der dargestellten Bilder oder Darstellungen voraussetzend gegeben sein muss. So ist doch durchaus eine moralisch negative Wertung von Gewalt, gepaart mit der Bereitschaft, Gewalt in Konfliktsituationen dennoch einzusetzen, denkbar. Also könnte z.B. auch nur die in den Clips vermittelte bloße Attitüde, das aggressive Gebären als gruppenkonstituierendes Merkmal, indirekt als gewaltfördernd betrachtet werden, und zwar in dem Sinne, dass Aggressivität als eine, in der Gesellschaft vorhandene Befindlichkeitstendenz wahrgenommen wird, auf die auch im Alltag gegebenenfalls reagiert werden muss.

Abschließend möchte ich grundsätzliche Zweifel an der Unmittelbarkeit und Glaubwürdigkeit der sprachlichen Aussagen zur Bewertung des Clips äußern. So ist es Interpretationssache eines statistischen Sachverhalts, bei einem Ausbleiben moralisch positiver Urteile auf eine generelle moralische Ablehnung des Gesehenen zu schließen. Wie Altrogge schreibt, gibt es in den 55 untersuchten Aussagen kein moralisch positives Urteil in Bezug auf das Gesehene, was nicht nur daher rühren könnte, dass eine eindeutige innere Ablehnung vorliegt, sondern, dass die Jugendlichen in der Auswertung ihrer Antworten eine negative Einschätzung ihrer Einzelperson, ihrer Altersgruppe oder der von ihnen präferierten Musik befürchten.

### **Fazit**

Trotz aller Gegensätze und Widersprüche, die im Vergleich zwischen den Studien von Glogauer und Altrogge auftreten, ist die grundlegende Argumentationsstruktur bei näherer Betrachtung überraschender Weise die gleiche. Beide Studien bedienen sich der Methoden der kognitiven Psychologie. Beide konstruieren ein Modell, stellen ihre Hypothesen auf und versuchen sie durch Experimentieren zu bestätigen. Jedoch tun sie dies mit einer unterschiedlichen Dichte und Komplexität an Information. Weil Glogauer von vorneherein nur eine einzige Ursache für die zunehmende Zahl von Gewaltdelikten von Jugendlichen zulässt, ist es ihm möglich, im Experiment von der Wirkung auf die vermeintliche Ursache zu schließen. Dies ist auch der Ansatzpunkt, an dem die Kritik Altrogges einsetzt. Durch die Rückschlussrichtung entstehe

dabei ein „gesteuertes Forschungsdesign“<sup>69</sup>, welches methodische Fehler nach sich ziehe und das Ergebnis der Studie zu Fehlschlüssen leite.

Altrogge dagegen baut seine Studie von der anderen Richtung her auf. Jedoch kommt meines Erachtens auch er nicht nahe genug an den Vorgang der Musikrezeption heran. Dies liegt zum einen an der zwangsläufig begrenzten Auswahl der untersuchten Einflussfaktoren. Wie bereits erwähnt, werden z.B. Faktoren unterschiedlicher Rezeptionssituationen ausgelassen und bleiben unberücksichtigt. Auch der „Umweg“ bei der Beschreibung kognitiver Vorgänge über sprachliche Äußerungen verursacht eine Verzerrung bei der Erfassung der Verarbeitungsformen und deren Bewertungen. Sprachliche Äußerungen sind meines Erachtens dafür nicht geeignet, weil beim Vorgang der „Übersetzung“ zu viele Details verloren gehen und die Wirklichkeit des Musikerlebens „geplättet“ wird. Deshalb müsste den Forschern ein unmittelbareres Instrument zur Erfassung solcher inneren Vorgänge zur Verfügung stehen. Wir sehen also, dass der kognitiven Psychologie in dieser Angelegenheit Grenzen auferlegt sind.

Das Erleben von Musik und deren komplexe Verstrickung in alle Lebensbereiche machen es schwer, eine Gesamtbeurteilung eines Wirkungszusammenhangs zu erstellen. Zum einen sind Faktoren der Persönlichkeit, zum anderen Faktoren der Umgebung und des Umfelds entscheidend, wie Musik aufgenommen wird. So sind sowohl die kognitive, als auch die körperlich-leibliche und die emotionale Verarbeitung zu berücksichtigen, ebenso wie die persönliche Erfahrung, welche man vielleicht als Summe und Ergebnis vergangener Verarbeitungen kognitiver und emotional erlebter Strukturen bezeichnen kann. Faktoren des Umfelds und der Umgebung sind zum einen Bedingungen der bestimmten Situation, die das Erleben von Musik sofort modifizieren und somit direkten Einfluss auf die „Verarbeitung“ nehmen. Zum anderen beeinflusst das soziale Umfeld, wie Familie, Freunde etc., die Einstellung zur Musik, also wiederum auch ihre kognitive und emotionale Verarbeitung. Und so lassen sich noch zahlreiche weitere Faktoren anfügen, die gar nicht alle bei einer experimentellen Studie, wie bei den beiden vorgelegten, berücksichtigt werden können.

---

<sup>69</sup> **Altrogge, M.:** „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 142

## Alternativen

Im folgenden will ich eine andere Zugangsweise zum Problem vorstellen und diskutieren. Wir haben gesehen, dass die Verfahrensweisen der kognitiven Psychologie der Sache alleine nicht gerecht werden können. Wir benötigen also einen anderen Zugang zu unserem Problem. Ein Ausgangspunkt kann die Arbeit von Dietmar Korthals sein, denn er versucht das Problem von Musik und Gewalt auf eine andere Weise anzugehen. Er verfährt dabei nicht experimentell beschreibend wie die oben untersuchten Studien, sondern versucht durch Analyse und Charakterisierung musikimmanenter Strukturen und deren Bedeutung im Kompositions- bzw. Rezeptionsprozess Aufschluss über die Wirkungsweise zu erhalten. Als grundlegende Voraussetzung sieht er die in zahlreichen Punkten belegbare Entsprechung von Musik zur Sprache.<sup>70</sup> Diese bereits jahrhundertlang bekannte Parallelität<sup>71</sup> zwischen musikalischen und sprachlichen Äußerungen bietet die Basis für seine Überlegungen.

Zugang bietet hier der Begriff der sprachlichen Metapher im Sinne der Verwendung durch Günter Kleinen. Dieser bezeichnet die Metapher als „Modus des Denkens, der unseren alltäglichen Gebrauch durchdringt und eigene Erkenntniswege öffnet“.<sup>72</sup> Er sieht die Metapher also nicht nur als Mittel zur Ausschmückung, sondern räumt ihr eine zentrale Stellung in unserem Sprachgebrauch ein. Der Bildung von Metaphern kommt nach George Lakoff die Funktion zu, „Bedeutungen in den Begriffen der Natur und der Erfahrung des Organismus zu charakterisieren, der das Denken vollbringt.“<sup>73</sup> Durch eine sehr weit gefasste Bedeutung der Begriffs der „menschlichen Erfahrung“ wird die Sprache also selbst zur Metapher, die unsere Wahrnehmungen der realen Welt widerspiegelt.

Die Bildung solcher Metaphern wird durch die Struktur der eigenen Erfahrung motiviert und entsteht „aus dem systematischen Mapping der kognitiven Topologie eines Quellbereichs auf das Bedeutungsfeld der Metapher“.<sup>74</sup> Dies bedeutet in einem anschaulichen Beispiel, dass die Eigenschaften von etwas Wahrgenommenem mit dem

---

<sup>70</sup> **Korthals, D.:** „Aggression als musikalische Metapher und ihre Wahrnehmung“; Semesterarbeit, (Bochum, 1999), S. 8ff.

<sup>71</sup> vgl. **Schulz, J.A.P.:** „Der musikalische Vortrag“ in: Sulzer (Hg.): „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ (1774), S. 691ff.

<sup>72</sup> **Kleinen, G.:** „Die psychologische Wirklichkeit der Musik“ (Kassel: Bosse Verlag, 1994), S. 63f; zitiert in: Korthals, D. (1999): S.12

<sup>73</sup> **Lakoff, G.:** „Women, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind“ (Chicago: University of Chicago Press, 1987), S. 206; zitiert in: Korthals, D. (1999): S.12

<sup>74</sup> **Kleinen, G.:** (1994): S. 64; zitiert in: Korthals, D. (1999): S.12

Erfahrungsschatz des Wahrnehmers abgeglichen werden. Durch Übereinstimmungen kommt es zur Bildung von Metaphern, welche das Wahrgenommene wiederum im Erfahrungsschatz verankern.

Bei Musik kann man sich dies ähnlich vorstellen. Sie wird durch den Komponisten zur Metapher, der eine bestimmte Intention oder Wirkung in seine Musik legen will. Diese verwandelt er durch systematisches Mapping der kognitiven Topologie dieser Intention in den Zielbereich, seine Musik. Auf einen Zuhörer muss die Musik allerdings nicht unbedingt so wirken, wie es die Intention des Komponisten vorsieht. Der Zuhörer dekodiert also die musikalische Metapher vor dem Hintergrund seiner individuellen Erfahrung in eine nonverbale Vorstellung, die sich nicht mit der Vorstellung des Komponisten decken muss.<sup>75</sup> So ist es einem Komponisten auch möglich, Gefühle durch individuelles Mapping in Musik umzusetzen und sie so dem Hörer mitzuteilen. Aber auch hier muss z.B. eine vom Komponisten intendierte Aggressivität in seiner Musik vom Zuhörer nicht unbedingt als solche wahrgenommen werden. Anders herum kann vom Hörer eine Musik als aggressiv empfunden werden, was vom Komponisten gar nicht intendiert gewesen sein muss.

Weitergehend muss berücksichtigt werden, dass eine Metapher nicht für sich allein steht, sondern im Zusammenhang anderer, textimmanenter als auch externer Bezüge gesehen werden muss.<sup>76</sup> Sie ist abhängig von ihrer Einbettung in den kontextuellen Rahmen des jeweiligen Musikstücks, aber auch von situationsbedingten Faktoren, die in den Kompositionsprozess, bzw. Rezeptionsprozess mit einfließen. So muss bei der Deutung gleichermaßen berücksichtigt werden, in welchem semantischen Kontext die Musik komponiert wurde und wahrgenommen wird. Also ist es notwendig, beim Beispiel der jugendzentrierten Populärmusik das subkulturelle Umfeld, in welchem die Musik rezipiert wird, zu untersuchen. So müssen Zeichen, Symbole und Ausdrucksweisen der jeweiligen Jugendkultur in die Untersuchungen zu ihrer Wirkung miteinbezogen werden.<sup>77</sup>

Zwar bedient sich dieser Ansatz ebenfalls eines kognitionspsychologischen Modells, jedoch funktioniert dieses auf einer anderen Ebene. Nicht mehr singuläre Wirkungsaspekte, sondern eine ganzheitliche Betrachtung der Wirkungsweise von Musik steht

---

<sup>75</sup> **Korthals, D.:** „Aggression als musikalische Metapher und ihre Wahrnehmung“ ; Semesterarbeit; (Bochum, 1999), S. 15

<sup>76</sup> **Korthals, D.** (1999): S. 14

<sup>77</sup> **Korthals, D.** (1999): S. 8

im Mittelpunkt.<sup>78</sup> Wichtig hierbei ist, dass Wahrnehmung auch als Kommunikationsform aufgefasst wird, die durch die im Kontext enthaltenen Bezüge beeinflusst wird. Wenn man diesen Ansatz betrachtet, befürchtet man möglicherweise, durch die abstraktere Ebene zwar ein Modell der Sinneswahrnehmung in Bezug auf Musik zu erhalten, aber keine konkreten Aussagen mehr über die Wirkung einer bestimmten Musik machen zu können, da ja der „Kodierungs-“ und „Dekodierungsprozess“ beim Komponieren, bzw. Rezipieren, strukturellen und individuellen Einflussfaktoren unterliegt, und man somit nur noch bis zu einem bestimmten Grad von einer allgemeinen Bedeutung und Wirkung solcher musikalischen Metaphern sprechen kann. Man kann sagen, dass hier eine Erklärung für die Problematik der wissenschaftlichen Erfassbarkeit von Wirkungsweisen der Musik durch die Darstellung der Wahrnehmungsstruktur gegeben wird, zugleich aber festgestellt werden muss, dass es keine Art wissenschaftlicher Annäherung geben kann, welche eindeutige Ergebnisse liefert, auf deren Basis Wertungen und Urteile über Musik und deren Wirkung möglich wäre.

Bisher wurde dargelegt, wie Aggressivität durch Musik dem Zuhörer erscheinen kann. Die weiteren Ausführungen Korthals' beschäftigen sich nun damit, inwieweit Musik beim Zuhörer auch Aggressionen in Form von Gewalt auslösen kann.

Philipp Mayring fasst Aggressivität und deren Ausprägungen, wie Wut, Ärger etc., als Emotionen auf, „die entstehen, wenn man im Handlungsablauf auf unnötige, ungerechtfertigte Hindernisse stößt“.<sup>79</sup> Danach kommt es zu aggressiven Emotionen und gegebenenfalls zum Ausbruch von Gewalt, wenn in der Musik Metaphern vorkommen, die vom Hörer als ein „Hindernis“, oder ein „Störfaktor“ gedeutet werden. Somit würde sich die Aggression gegen die Musik selbst richten, da sie als Ursprung der Aggressivität erkannt wird. Dieses Erklärungsmodell wird auch für die oben erwähnten Krawalle und Gewaltausbrüche bei der Uraufführung von Strawinskys „Sacre du Printemps“ herangezogen.<sup>80</sup>

Wenn nun aber eine starke Identifikation mit der Musik vorliegt, so wie sie beispielsweise bei Jugendlichen, die in ihrer jeweiligen Jugendkultur fest verankert sind, denkbar ist, wird die Musik als Aggressor nicht erkannt, was die Ursache dafür ist,

---

<sup>78</sup> **Korthals, D.:** „Aggression als musikalische Metapher und ihre Wahrnehmung“; Semesterarbeit; (Bochum, 1999), S. 16

<sup>79</sup> **Mayring, P.:** „Klassifikation und Beschreibung einzelner Emotionen“, in: Ulich, Dieter / Mayring, Philipp: „Psychologie der Emotionen. (Grundriß der Psychologie, Bd. 5)“; (Stuttgart, Berlin, Köln, 1992); S. 150; zitiert in: Korthals, D. (1999): S. 9

<sup>80</sup> **Korthals, D.** (1999): S. 9

dass sich evtl. Gewaltausbrüche gegen Personen oder Sachen richten. Eine solche starke Identifikation ist auch die Voraussetzung, dass unter Hinzukommen gewisser anderer Bedingungen (hohe Lautstärke, Raumambiente) die Musik als sog. „flow“ erlebt wird.

Der Begriff „flow“ bezeichnet nach M. Csikszentmihalyi „das holistische (ganzheitliche) Gefühl bei völligem Aufgehen in einer Tätigkeit“.<sup>81</sup> „Flow“ beim Musikerleben bedeutet also die völlige Hingabe an diese Musik, wodurch die Wahrnehmung von Emotionen, die in ihr enthalten sind, verstärkt werden kann.<sup>82</sup>

Dies wäre vielleicht auch eine Erklärung für gewalttätige Ausschreitungen während Musikfestivals und Rockkonzerten, bei denen man die Musik für das Verhalten der Fans verantwortlich machte. So z.B. am 15.9.1965, als es beim legendären Waldbühnenkonzert in Berlin während eines Auftritts der Rolling Stones zu Randalen und Gewaltausbrüchen kam. In einer Chronik der Stadt Berlin ist zu lesen:

„**15. September. 1965** Bei einem Konzert der Rockgruppe »The Rolling Stones« kommt es in der Charlottenburger Waldbühne zu schweren Auseinandersetzungen zwischen Randalierern und der Polizei. Mehr als 80 Personen, darunter 26 Polizisten, werden bei den Krawallen verletzt, 85 meist jugendliche Fans vorläufig festgenommen. Der Sachschaden in dem Amphitheater, das in der Nähe des Olympiastadions liegt, beträgt weit über 300 000 DM.“<sup>83</sup>

Will man die Aggressivität der Rockmusik als Ursache für diese Ausschreitungen heranziehen, wie es in Medienberichten dargestellt wurde, so ist davon auszugehen, dass die Fans die Musik in einem „flow“ erlebten, und dass es zu gewalttätigen Auseinandersetzungen kam, die sich gegen die Einrichtung der Konzertbühne richteten.

Es muss angemerkt werden, dass diese Erklärungsversuche, die von Korthals angeführt wurden, lediglich Vermutungen sind, die das Entstehen von Aggressionen in Form von Gewalt erklären könnten. Allein, dass sie aufgrund der oben konstruierten

---

<sup>81</sup> **Csikszentmihalyi, M.** : „Das flow-Erlebnis. Jenseits von Angst und Langeweile: im Tun aufgehen.“ (Stuttgart, Klett Verlag, 1987), 3. Auflage, S. 58f; zitiert in: Korthals, D.: „Aggression als musikalische Metapher und ihre Wahrnehmung“ ; Semesterarbeit ; (Bochum, 1999), S. 20

<sup>82</sup> **Korthals, D.**: (1999), S. 9

<sup>83</sup> Aus: „**Chronik Berlin**“ ; Chronik (Gütersloh/München, Bertelsmann Lexikon Verlag, 1997); 3. Auflage, S. 523; zitiert in : „Berlin Chronik. 1962-1980 – Berlins Wege aus der Krise“; [http://www.BerlinOnline.de/wissen/berlin\\_chronik/.html/art1965-6.html](http://www.BerlinOnline.de/wissen/berlin_chronik/.html/art1965-6.html) (Zugriff: 16.8.00)

Wahrnehmungsstruktur, welche Gefühle als Metapher in der Musik auffasst, plausibel erscheinen, soll ihrer Erwähnung hier genügen.

Zusammenfassend kann also gesagt werden, dass ein zwingender Wirkungszusammenhang zwischen konsumierter Musik und verübten Gewalttaten verneint werden muss, da Musik aufgrund der Individualität der Lebenswirklichkeit von unterschiedlichen Rezipienten zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten anders als vom Komponisten intendiert wahrgenommen und interpretiert werden kann.<sup>84</sup>

Wie wir oben schon festgestellt haben, untersucht dieser Ansatz nicht den konkreten Zusammenhang zwischen Musik und Gewalt, sondern erklärt anhand der Wahrnehmungsstruktur, die aufgrund bestimmter Voraussetzungen (Isomorphie zwischen Sprache und Musik, Übertragung des Begriffs „Metapher“) konstruiert wird, welche Einflussfaktoren bei konkreten Untersuchungen mitberücksichtigt werden müssen. Ein eindimensionaler Wirkungszusammenhang, wie ihn z.B. Glogauer propagiert, muss also auf jeden Fall verneint werden. Aber auch der Studie von Altrogge muss bescheinigt werden, dass sie nicht nahe genug an die Wirklichkeit des Musikerlebens herankommt. Eine hundertprozentige Erfassung der Erlebniswirklichkeit Musik kann also von wissenschaftlicher Seite gar nicht geleistet werden. Ihre „fraktale“ Existenz, d.h. ihre Eigenschaft der zunehmenden Komplexität bei größerer Detailgenauigkeit des Betrachters, macht es unmöglich, die letzte Wahrheit über das Musikerleben herauszufinden. Ob dies als Nachteil zu bezeichnen ist, wäre in einer philosophischen Diskussion zu erörtern.

Was bleibt den Pragmatikern folglich noch übrig? Wir können nur versuchen, so nah wie möglich an das Problem heranzukommen und uns unserer eigenen „blinden Flecke“ der jeweiligen Beobachterstandpunkte bewusst zu werden. Wir müssen uns sehr intensiv mit der Sache beschäftigen und versuchen, die jeweilige Jugendkultur, die Bedeutungen ihrer Symbole und Zeichen, ihrer Ausdrucksweisen und Ausprägungen zu verstehen und das Lebensgefühl der Jugendlichen, ihre Denk- und Fühlweisen zu erfassen, um auf dieser Basis individuell geprägte Zusammenhänge zwischen der Musik und ihrer Wirkung finden zu können.

Dies soll im folgenden anhand des Falles von Littleton geschehen, und dabei die Ergebnisse dieses theoretischen Teils miteinbeziehen.

---

<sup>84</sup> **Korthals, D.:** „Aggression als musikalische Metapher und ihre Wahrnehmung“ ; Semesterarbeit ; (Bochum, 1999), S. 20f.



## Exemplarische Betrachtung am Fall des „Schoolshootings“ von Littleton

Ich möchte an folgender Stelle die folgenden Ausführungen zum Tathergang der Tragödie von Littleton einfügen, da sie möglicherweise Aufschluss über die Motive der Täter und über eine eventuelle Medieneinwirkung geben können.

### **Was ist passiert?**

Wie anfangs bereits erwähnt, war die Columbine High School der amerikanischen Kleinstadt Littleton Tatort eines Amoklaufes zweier Schüler im Alter von 17 und 18 Jahren. In den Jahren zuvor kam es bereits zu ähnlichen Gewalttaten einzelner Schüler, doch muss die Tragödie von Littleton wohl als die schwerste in der Geschichte Amerikas bezeichnet werden. Zwei Schüler der Oberstufe, die beiden „Seniors“ Eric Harris (18) und Dylan Klebold (17), stürmten am Vormittag des 20. April 1999 gegen 11.30 Uhr maskiert die Schule. Sie führten mehrere Schusswaffen mit sich, mit denen sie unter ihren Mitschülern und Lehrern ein Blutbad anrichteten. Augenzeugenberichten zufolge schritten sie „ruhig und gravitatisch“<sup>85</sup> durch das Schulgebäude und schossen wahllos auf alle Personen, denen sie begegneten.

Einem Bericht einer anderen Zeitung zufolge wählten die Täter offensichtlich vor allem diejenigen Mitschüler zum Tod aus, von denen sie glaubten, dass diese „für irgendein Hobby so etwas wie Freude oder Liebe empfanden.“<sup>86</sup> Demnach erschossen sie eine Schülerin, weil sie die Frage, ob sie an Gott glaube, bejahte, ebenso wie zwei Mathematik-begeisterte Schüler, die mit Kopfschüssen kaltblütig exekutiert wurden.<sup>87</sup>

Insgesamt töteten sie 12 Schüler, einen Lehrer und verletzten 24 weitere Personen zum Teil schwer. Nach dieser grausamen Tat richteten die beiden Jugendlichen die Waffen gegen sich selbst. Bei ihren Leichen, die in der Bibliothek der Schule gefunden wurden, fand man neben den Tatwaffen einem Sturmgewehr und zwei abgesägtem Schrotflinten, auch Handgranaten und selbstgebastelte Rohrbomben.

---

<sup>85</sup> Spiegel Online: „Schul-Massaker: Spekulation über Motive“; Online-Artikel (22.4.99); <http://www.spiegel.de/panorame/0,1518,18831,00.html>

<sup>86</sup> TAZ: „Littleton und die Folgen. Suche nach Motiven“; Zeitungsartikel; taz Nr. 5826 (4.5.1999), S. 17

<sup>87</sup> ebd.

Insgesamt wurden in der ganzen Schule weitere 30 Bomben unterschiedlicher Bauart (Zeitbomben, Sprengfallen) gefunden, welche von den Attentätern gelegt wurden.<sup>88</sup> Der letzte dieser Sprengkörper explodierte erst 10 Stunden nach der Schießerei. Diese Bomben verhinderten auch die schnelle Bergung der Opfer aus dem Gebäude, weshalb das Ausmaß der Tat erst relativ spät bekannt wurde.

Wie die Ermittlungen ergaben, handelten die Täter nicht im Affekt, sondern planten diesen Überfall schon lange zuvor. Tagebuchaufzeichnungen eines Täters zeigten, dass die Planungen bereits ein Jahr zuvor, im April 1998 begannen.<sup>89</sup> Aus diesen Aufzeichnungen ging weiter hervor, dass das Verbrechen gezielt um die Mittagszeit stattfinden sollte, um möglichst viele Schüler in der Cafeteria der Schule anzutreffen. Angaben des polizeilichen Ermittlers John Stone zufolge hatten die Jugendlichen vor, falls sie die Schießerei in der Schule überleben sollten, auch die umliegende Wohngegend zu verwüsten. Insgesamt war von 500 geplanten Morden und sogar von Absichten, ein Flugzeug zu entführen und im Zentrum von New York zum Absturz zu bringen, die Rede.<sup>90</sup>

Die Suche nach eventuellen Komplizen der Mörder ergab keine Hinweise auf mögliche Helfer. Zunächst wurde zwar vermutet, dass die beiden Täter bei der Beschaffung bzw. beim Transport der Waffen und Bomben Unterstützung erhalten hatten, jedoch kam man nach zweiwöchigen Ermittlungen zum Schluss, dass Harris und Klebold allein gehandelt hatten.<sup>91</sup>

Erschreckend in diesem Zusammenhang erscheinen die Brutalität des Vorgehens sowie die scheinbare Unberührtheit und Kaltblütigkeit der Täter. Das Fernsehmagazin „Brisant“ des MDR berichtete aufgrund von Augenzeugenaussagen: „Nach den Schüssen hätten sie gelacht, als wäre das der Spaß ihres Lebens.“<sup>92</sup>

---

<sup>88</sup> **Brisant:** „Blutbad bei Denver“; Fernsehsendung des MDR vom (22.4.99);

zitiert in: [http://www.mdr.de/brisant/themen/index\\_thema816.html](http://www.mdr.de/brisant/themen/index_thema816.html) (Zugriff: 19.8.00)

<sup>89</sup> **Spiegel Online:** „Amoklauf: Von langer Hand vorbereitet“; Online-Artikel (25.4.99); <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,19305,00.html>

<sup>90</sup> **Brisant:** „Amokläufer planten weitere Morde“; Fernsehsendung des MDR (26.4.99); zitiert in: [http://www.mdr.de/brisant/themen/index\\_thema833.html](http://www.mdr.de/brisant/themen/index_thema833.html) (Zugriff 17.8.00)

<sup>91</sup> **Spiegel Online:** „Littleton. Amokläufer hatten keine Helfer“; Online-Artikel (3.5.99); <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,20541,00.html>

<sup>92</sup> **Brisant:** „Massaker an Schule in Denver“; Fernsehsendung des MDR (21.4.99); zitiert in: [http://www.mdr.de/brisant/themen/index\\_thema809.html](http://www.mdr.de/brisant/themen/index_thema809.html)

## Suche nach Motiven

Die Suche nach den Motiven dieser Tat brachte zunächst keine Ergebnisse.

Da der Tag des Massakers mit Hitlers Geburtstag zusammenfiel, vermutete man zunächst einen rechtsextremistischen Hintergrund. Zudem hätten die Täter während der Tat demonstrativ deutsch gesprochen, was diese Vermutung zunächst erhärtete.<sup>93</sup> In anderen Berichten vermutete man einen Racheakt gegenüber einer Gruppe besonders sportlicher Schüler. In der Zeit vor der Tat habe es häufig verbale Auseinandersetzungen zwischen diesen und der „Trenchcoatmafia“ gegeben, welcher die beiden Täter angehörten.<sup>94</sup>

Gemäß ihrem Namen trugen die Mitglieder dieser Clique in der Schule häufig schwarze Trenchcoats und waren unter ihren Mitschülern als Waffennarren bekannt. Zur Person der Jugendlichen gab es in den Medien unterschiedliche Darstellungen. Während sie einmal als unauffällige, hilfsbereite und intelligente Jugendliche dargestellt wurden, beschrieb man sie in anderen Berichten, die sich auf Äußerungen von Mitschülern beriefen, als „unnahbar, gewalttätig und sonderbar“.<sup>95</sup> Danach sollen sie den Weltuntergang verkündet und sich mit den Lehren des Nostradamus beschäftigt haben.

Diese Darstellungen lenkten den Verdacht auf die Gothic-Szene, die mit den Beschreibungen in Zusammenhang gebracht wurde. So erwähnte die Zeitung „New York Times“ in einem Bericht vom 21.4.99 auch den „bizarren“ Kleidungsstil der Täter, wie er allgemein in der Gothic-Szene zu finden sei.<sup>96</sup>

Vorwiegend die Namen zweier Bands tauchten in diesem Zusammenhang immer wieder auf, deren Fans Harris und Klebold gewesen sein sollen. Hierbei handelt es sich um die deutschen Bands *Rammstein* und *KMFDM*.<sup>97</sup> Man vermutete, hier die ideologische Quelle der Tat gefunden zu haben und machte die Bands für die Tat mit verantwortlich. Hinweise, dass diese Bands von den Tätern verehrt wurden, fand man auf den Internetseiten der Jugendlichen, auf denen unter anderem Textauszüge

---

<sup>93</sup> **Brisant:** „Blutbad bei Denver“; Fernsehsendung des MDR (22.4.99);

zitiert in: [http://www.mdr.de/brisant/themen/index\\_thema816.html](http://www.mdr.de/brisant/themen/index_thema816.html) (Zugriff: 19.8.00)

<sup>94</sup> **Füller, Chr.:** „Rache der Outcasts“; Zeitungsartikel der TAZ; taz Nr. 5826 (4.5.99), S. 17;

<sup>95</sup> **Spiegel Online:** „Schul-Massaker: Spekulation über Motive“; Online-Artikel (22.4.99); <http://www.spiegel.de/panorame/0,1518,18831,00.html>

<sup>96</sup> **SonicNet:** „KMFDM, Manson Taken Aback by Reported Links To Colorado Tragedy“; Online-Artikel (12.5.99); [http://www.sonicnet.ch/news/1999/week16/colorado\\_e.shtml](http://www.sonicnet.ch/news/1999/week16/colorado_e.shtml) (Zugriff: 10.3.00)

<sup>97</sup> **Berliner-Zeitung:** „Die Hitler-Killer. Sie liebten Rammstein“; Zeitungsartikel der BZ (23.4.99); zitiert in: [http://www.archiv.bz-berlin.de/bz/archiv/990423\\_pdf/BZ004002.htm](http://www.archiv.bz-berlin.de/bz/archiv/990423_pdf/BZ004002.htm) (Zugriff: 10.3.00)

des *KMFDM*-Songs „Son of a Gun“ zu finden waren.<sup>98</sup> Darin heißt es „Chaos Panic, no resistance, detonations in a distance“. In der Verbindung des aggressiven Duktus der zugrundeliegenden Musik und derartigen Textzeilen, vermutete man, die Songs hätten eine Art Vorbildfunktion für das Handeln der Täter ausgeübt. Durch das Einfühlen und das Hineinleben in solche Musik sei eine Übernahme propagierter Handlungsmuster nicht auszuschließen.

Zudem könnte der Vermerk auf Äußerungen der Täter in deutscher Sprache einen Hinweis auf den Gesangsstil der Gruppe *Rammstein* bedeuten, welcher sich durch Einstreuung von gesprochenen Passagen in tiefer Stimmlage und durch ein deutlich rollendes ‚R‘ kennzeichnet (vgl. HB 7).

Mit diesen beiden Bands geriet ebenso der amerikanische Schock-Rocker *Marilyn Manson* in Kritik, die Tat indirekt mitverursacht zu haben.<sup>99</sup>

In der Woche vor dem 12.5.99 sandten zehn US-Senatoren einen Brief an die Plattenfirma *Seagrams*, zu der das Label von Manson gehört. Darin hieß es:

„Wie ihnen wahrscheinlich bekannt sein dürfte, wurde in mehreren Nachrichtensendungen angedeutet, dass junge Mörder oft einen ihrer Musiker, und zwar Marilyn Manson, zitieren und nachahmen. So auch mehrere junge Mörder, die im letzten Jahr einige Massaker unter Schülern anrichteten.[...] Mansons Songs verherrlichen Tod und Zerstörung – und seine Texte scheinen in schauriger Weise das Blutbad des jüngsten Massakers wiederzugeben.“<sup>100</sup>

Dieser Brief ist auf Initiative von US-Senator Sam Brownback entstanden, der, wie oben erwähnt, zwei Jahre zuvor bereits eine Anhörung zum Thema „Musik und Gewalt“ vor einem Senatsausschuss durchführte, und von neun weiteren Senatoren unterzeichnet worden.

Diese Argumente, welche einen Wirkungszusammenhang zwischen konsumierter Musik und der Tat für offensichtlich halten, weisen ähnliche Strukturen auf, wie wir sie auch in der Studie Glogauers vorgefunden haben (s.o.). Allein also die Tatsache, dass die Täter Fans von Rockgruppen waren und einer bestimmten Jugendkultur an-

---

<sup>98</sup> **SonicNet:** „KMFDM, Manson Taken Aback by Reported Links To Colorado Tragedy“; Online-Artikel (12.5.99); [http://www.sonicnet.ch/news/1999/week16/colorado\\_e.shtml](http://www.sonicnet.ch/news/1999/week16/colorado_e.shtml) (Zugriff: 10.3.00)

<sup>99</sup> **SonicNet:** „US Senatoren gegen Marilyn Manson“; Online-Artikel (12.5.99); [http://www.sonicnet.ch/news/1999/week19/manson\\_d.shtml](http://www.sonicnet.ch/news/1999/week19/manson_d.shtml) (Zugriff: 8.3.00)

<sup>100</sup> ebd.

gehörten, welche landläufig als gewaltverherrlichend angesehen wird, ohne dass sich jemand ernsthaft mit der Musik und der Kultur auseinandergesetzt zu haben scheint, reicht aus, eine beeinflussende Wirkung der Musik zu konstatieren. Die Herstellung dieses Zusammenhangs über die Vorbildfunktion der Musik, wie sie im Brief indirekt geäußert wird, macht die Suche nach anderen Ursachen und Einflussfaktoren unnötig.

Die Bands und ihre Fans genauso wie die übrige Gothic-Szene distanzieren sich von den Tätern und wiesen die Vorwürfe zurück. In einer Presseerklärung erklärte der Sänger der Band *KMFDM*, Sascha Konietzko:

„From the beginning, our music has been a statement against war, oppression, fascism and violence against others, [...]. While some of the former bandmembers are German as reported in the media, none of us condone any Nazi beliefs whatsoever.“<sup>101</sup>

Auch *Rammstein* wies jegliche Vorwürfe zurück, ihre Musik hätte zur Genese der Tat beigetragen oder Anleitung zur Durchführung gegeben. Auf zahlreichen Fan-Seiten im Internet nahmen viele Anhänger der Musik Stellung zu den Vorwürfen und wehrten sich gegen eine Verurteilung.<sup>102</sup>

Im folgenden geht es darum, die Gothic-Jugendkultur und ihre Musik untersuchen, um den Gegenstand der Diskussion besser kennen zu lernen. Anhand der Herkunft, der Geschichte, der Stilistik namhafter Vertreter und der exemplarischen Analyse bestimmter Songs der kritisierten Bands soll untersucht werden, inwieweit Beeinflussungen auf die Tatgenese im Fall von Littleton stattgefunden haben können.

---

<sup>101</sup> zitiert in: **SonicNet**: „KMFDM, Manson Taken Aback by Reported Links To Colorado Tragedy“; Online-Artikel (12.5.99); [http://www.sonicnet.ch/news/1999/week16/colorado\\_e.shtml](http://www.sonicnet.ch/news/1999/week16/colorado_e.shtml) (Zugriff: 10.3.00)

<sup>102</sup> **SonicNet**: „Rammstein Reacts To Colorado Shooting“; Online-Artikel (23.4.99); <http://www.sonicnet.com/news/archive/story.jhtml?id=513715> (Zugriff: 18.8.00)

## Die Gothic-Subkultur

Zunächst bezeichnete dieser Begriff einen Stil der Literatur, der bereits im 17. und 18. Jahrhundert entstand. Die aus England stammenden Schauerromane, welche „Gothic Novels“ genannt wurden, handelten von Vampiren, Geistern, Skeletten, etc. und verbreiteten sich schon bald auf dem ganzen Kontinent. Als bekannteste Autoren solcher Romane, sind wohl Anne Rice und Bram Stoker zu nennen.<sup>103</sup>

Viel später wurde der Begriff dann verwendet, um eine gewisse Musikrichtung der Pomusik zu kennzeichnen. Als erster in diesem Zusammenhang benutzte ihn wohl Anthony H. Wilson im Jahre 1979, um in einem Interview mit der BBC die Musik der Gruppe *Joy division*, deren Manager er war, zu charakterisieren. Ab wann der Begriff dann zum Namen einer ganzen Musikrichtung wurde, ist nicht vollständig geklärt.<sup>104</sup>

Die Musik, die er repräsentiert, entstammt ursprünglich dem Punk. Als dieser zu Beginn der 80er Jahre wieder langsam abzuklingen schien, entstand ungefähr gleichzeitig mit der sog. „New Romantic“-Welle auch die Musikrichtung des Gothic.<sup>105</sup>

Genauer gesagt gingen beide aus dem Depro-Punk, der düsteren Variante des Fun-Punk hervor. Der Depro-Punk beschäftigte sich sehr intensiv mit apokalyptischen Themen. Auch geprägt von sozialen und politischen Problemen, und Zukunftsängsten, die durch Arbeitslosigkeit und Umweltzerstörung hervorgerufen wurden, vermittelte er eine düstere Untergangsstimmung.<sup>106</sup> Es war England, das zuerst von der Gothic-Wave heimgesucht wurde. Der Übergang vom Punk zum Gothic verlief jedoch fließend. So schreibt Ecki Stieg: „Sehr wohl realisierend, daß die spartanische, aggressive Ästhetik und Stilistik des Punk ohnehin nur für ein kurzes, heftiges Leben programmiert war, wurden die im Punk benutzten Stile verfeinert.“<sup>107</sup>

Als Paradebeispiel ist hier wohl die Band *The Cure* zu nennen, deren erste Platten noch eher zum Punk gerechnet werden, später aber dann zum Prototyp des Gothic-Rock wurde (HB 1). Als weitere Vertreter wären Bands wie *Southern Death Cult*

---

<sup>103</sup> **Kuhnle, V.:** Artikel „Literatur“; in: Kuhnle, V.: „Gothic-Lexikon“; (Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999); S. 174f.

<sup>104</sup> **Wake, P.:** „Frequently Asked Questions List for alt.gothic“ Abschnitt 3.2 „Where did the term ‘gothic’ come from?“; <http://www.darkwave.org.uk/faq/ag>

<sup>105</sup> **Stieg, E.:** „Eine Szene ohne Namen“; in Matzke, P./Seeliger, T. (Hg.): „Gothic – Die Szene in Deutschland aus der Sicht ihrer Macher“; (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2000); S. 16

<sup>106</sup> **Kuhnle, V.:** „Entstehung der Gothic-Szene“; in: Kuhnle, V.: „Gothic-Lexikon“; (Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999); S. 12

<sup>107</sup> **Stieg, E.:** (2000), S. 16.

(HB 2), oder *Bauhaus* (HB 3) zu rechnen zu nennen. Hier ist die Verbindung zum Punk noch deutlich zu spüren. Die musikalischen Mittel orientieren sich am spartanischen Ideal des Punk. Der Gesang stellt eine Mischform zwischen gesungenen und gesprochenen Phrasen dar. Vom Klang eher indirekt wirkend, als ob er aus einer Distanz vorgetragen wird, legt er sich über die begleitenden Instrumente, von denen vor allem die Gitarrenklänge zur düsteren Stimmung der Songs beitragen.

In der sogenannten „2nd Wave“ wurde der Gothic-Rock auf den restlichen Kontinent beliebt. In dieser Zeit zwischen 1983 und 1985 wurde der Gothic-Stil maßgeblich von Bands wie *Sisters of Mercy* oder *Alien Sex Fiend* (HB 4) geprägt, bekam aber auch neue Impulse durch Bands wie *Kraftwerk*, die in ihren Songs elektronische Klangerzeugung verwendeten.<sup>108</sup> Man hört auch sofort am Hörbeispiel die Entwicklung und Fortschreitung des Stils. So wurden unter anderem neue, experimentelle Sounds aufgegriffen, die meist elektronisch erzeugt wurden. Aber auch die Singstimme und die „traditionellen“ Instrumente wurden verstärkt zur Klangeffekterzeugung eingesetzt, was die Atmosphäre des Düsternen, Unheimlichen und Surrealen verstärkte. Dies ist deutlich am Beispiel der *Sex Gang Children* (HB 5) zu sehen. Während hier eine Drum-Machine den durchgehenden Beat übernimmt, wird so dem akustischen Schlagzeug Freiraum zur Klangeffekterzeugung geschaffen. Dies erzeugt eine kalte Stimmung, welche durch den Gesang und sich zunehmend häufenden Gitarreneinwürfe verstärkt wird.

Während in England diese 2. Welle nur ungefähr drei Jahre anhielt, was für die trendüberflutete Szene der Insel nichts besonderes zu sein scheint, hielt sie sich auf dem Festland eindeutig länger. Gothic entwickelte sich hier zu einem Lebensgefühl, das sich sehr viel intensiver mit den Thematiken der Vorgänger auseinandersetzte. In dieser Phase setzte auch die Entwicklung einer eigenen Lebenseinstellung und einem eigenen Lebensstil ein.<sup>109</sup>

Das erneute Aufblühen der Gothic-Kultur Mitte in der 90er Jahre brachte ein Fülle neuer Mischstile mit sich, wie beispielsweise Gothic-Metal, Industrial-Gothic, Avantgard, S/M-Musik.<sup>110</sup> Weitere Formen entwickelten sich und bereicherten die Gothic-Kultur. Somit ist es oftmals gar nicht möglich, eindeutige Klassifizierungen

---

<sup>108</sup> **Stieg, E.:** „Eine Szene ohne Namen“; in Matzke, P./Seeliger, T. (Hg.): „Gothic – Die Szene in Deutschland aus der Sicht ihrer Macher“; (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2000), S. 16

<sup>109</sup> **Stieg, E.** (2000): S. 17

<sup>110</sup> **Kuhnle, V.:** „Die Sub-Genres der Gothic-Musik“; in: Kuhnle, V.: „Gothic-Lexikon“; (Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999), S. 5f.

vorzunehmen und Abgrenzungen der Unterstile festzumachen. So auch bei den zu untersuchenden Bands *Rammstein*, *KMFDM* und *Marilyn Manson*, auf deren Stilistik weiter unten eingegangen werden soll.

Ähnlich wie im „New Romantic“-Stil war es also für den Gothic bezeichnend, dass seine Anhänger aus ihrer negativen Einstellung eine Art romantische Philosophie entwickelten. Mit dieser in den 80er Jahren beginnenden Entwicklung ging eine Rückbesinnung auf das späte Mittelalter, seinen Mythen und Legenden einher. Die „Goths“ fühlten sich von der Weltuntergangsstimmung dieser Zeit angezogen, die durch Katastrophen und Krankheiten, wie Pest und Cholera ausgelöst wurde. Ebenso sind Annäherungen an die romantischen Strömungen des 18. und 19. Jahrhunderts spürbar. Die damals als Gegenbewegung zur industriellen Revolution entstandene romantische Denk- und Fühlweise, entspricht sich in der Flucht der Gothic-Anhänger aus unserer heutigen technisierten Welt, die sie geprägt sehen von Cyberspace, Jahr-2000-Problem und Castor-Transporten.<sup>111</sup>

Aus der obenerwähnten romantischen Denkweise resultierte auch die Nähe der Gothic-Szene zum dem sogenannten „Neo-Paganismus“, dem „neuen Heidentum“. Unter diesem Begriff werden verschiedene spirituelle Bewegungen zusammengefasst, welche versuchten, die frühzeitlichen, polytheistischen Religionen Europas und des Nahen Ostens wiederzubeleben. Der Ursprung dieser Bewegung ist in der Romantik des 19. Jahrhunderts zu suchen. Die Personifizierung der Natur als göttliche, schöpferische Kraft liegt dabei im Mittelpunkt des Glaubens, der auch Hexerei, Zauberkraft und andere übernatürliche Kräfte einschließt. Sehr oft wird dem Paganismus auch ein starker Nationalismus zugewiesen, was sich die Nationalsozialisten vor und während des zweiten Weltkriegs zunutze machten, um sich mit den nordischen Völkern zu verbrütern.<sup>112</sup> So bestätigte die religiöse Strömung auch ihr Bild des reinen Arierbluts und des nordischen Übermenschen.

Eben solche Parallelen und Querverbindungen bringen die Gothic-Szene oftmals in den Verruf der Nähe zu neonazistischen Gedankenguts. Es mag sicherlich einzelne Bands und Gruppierungen (wie wohl in jedem Genre) geben, welche eine solche Richtung einschlagen, doch sollte man versuchen, differenziert zu urteilen und nicht die ganze Subkultur über einen Kamm scheren. Noch zahlreiche andere Eigenschaf-

---

<sup>111</sup> **Kuhnle, V.:** „Entstehung der Gothic-Szene“; in: Kuhnle, V.: „Gothic-Lexikon“; (Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999), S. 13

<sup>112</sup> Artikel „Neo-Paganism“ (2000); in: Encyclopedia Britannica; zitiert in: <http://www.britannica.com/bcom/eb/article/4/0,5716,56644+1+55262,00.html>



ten und verwendete Symbole werden ebenfalls von Außenstehenden fehlverstanden und missinterpretiert.

Auch die Intensität mancher Ausprägungen des Gothic-Stils mit seiner Todessehnsucht und seiner Endzeitästhetik wirkte auf Außenstehende immer wieder befremdend oder gar bedrohlich, was falsche Beschuldigungen und Vorurteile mit sich brachte. Ecki Stieg schreibt jedoch über Gothic: „Dennoch dienten die hier verwandten Mittel und stilistischen Accessoires nie der puren Provokation (wie beim Punk z.B.), sondern waren Zweck zur eigenen tiefschwarzen Verinnerlichung.“<sup>113</sup>

Wenn man davon ausgeht, dass es nicht das primäre Ziel der Gothic-Kultur war, die Gesellschaft zu provozieren, oder deren Werte in Frage zu stellen, um dadurch Aufmerksamkeit zu erregen, sondern die kulturellen Elemente als Ausdruck einer inneren Identität zu sehen sind, bedeutet dies, dass diese Elemente und Symbole, losgelöst von ihrer Bedeutung in der Mutterkultur, vielleicht eine neue Bedeutung im Kontext der Subkultur erhalten haben oder durch die Zuweisung einer ästhetischen Funktion als modisches Schmuckelement zur Identitätsstiftung der Subkultur beitragen. Da also für Außenstehende die Kultursprache des Gothic nicht, oder nur in geringem Maße verständlich ist, kann nur Toleranz und Offenheit gegenüber der Sache und die daraus resultierende Annäherung zu einem Verständnis und somit zu einer angemessenen Bewertungsgrundlage führen.

Zur maßgeblichen Vermittlung des Gothic-Kulturguts durch die Musik und die Mode, kommen noch zahlreiche andere Medien hinzu. Beispielsweise wurde das in Amerika sehr erfolgreiche Comic *The Crow* verfilmt und kam 1994 in die Kinos.

Die Geschichte handelt von einem Musiker, der in der „Nacht des Teufels“ mit seiner Freundin von einer Rockergang umgebracht wird. Doch mithilfe einer Krähe gelingt es ihm, als Untoter zurück-



**Abb. 4:** Brandon Lee, der Hauptdarsteller des Films „The Crow“ (1994) kam während den Dreharbeiten durch eine irrtümlich geladene Schusswaffe zu Tode.  
Zitiert in: <http://www.cecilscrowpage.com/multimedia/images.html>

<sup>113</sup> **Stieg, E.:** „Eine Szene ohne Namen“; in Matzke, P./Seeliger, T. (Hg.): „Gothic – Die Szene in Deutschland aus der Sicht ihrer Macher“; (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2000), S. 17

zukehren und sich an den Tätern zu rächen.<sup>114</sup> Weniger jedoch der Inhalt des Films, als vielmehr die Art der Darstellung, die vielen Bezüge zur Gothic-Kultur (mythologische Grundlage, Mode, Musik, etc), und nicht zuletzt die begleitenden Umstände (der Hauptdarsteller Brandon Lee kam während der Dreharbeiten auf mysteriöse Weise ums Leben), machten diesen Film zum Kultfilm der Gothic-Anhänger.<sup>115</sup>

Durch monokausale Argumentationsstrukturen, wie sie Werner Glogauer vertritt, könnte ein Zusammenhang zwischen dem Film und der Tat von Littleton konstruiert werden. Wie im Film handelte es sich auch bei der Tat der Jugendlichen um einen Racheakt. Auch die Rechtfertigung des Einsatzes von Gewalt zur Bestrafung der Peiniger könnte aus dem Film abgeleitet sein und erscheint auf den ersten Blick logisch. Die „gerechte“ Bestrafung der Mörder, welche für den Filmhelden sichtlich Genugtuung bedeutet, zeigt Parallelen zum Verhalten der Täter des Massakers. Es ist aber keinesfalls bekannt, ob die Täter diesen Film überhaupt kannten, geschweige ob sie Fans dieses Films waren.

Im folgenden sollen speziell die Bands vorgestellt werden, welche mit dem Fall von Littleton in Verbindung gebracht wurden.

## **Die Bands**

### Rammstein

Die Band *Rammstein* wurde 1994 gegründet. Ihre Mitglieder stammen aus Berlin und Schwerin, und haben vorher in verschiedenen Punk-Bands gewirkt. Der Name der Band, so Sänger Till Lindemann in einem Interview mit MTV, leite sich indirekt vom Namen des hessischen Ortes Ramstein ab, wo 1988 bei einem Flugzeugabsturz während einer Flugschau der amerikanischen Luftwaffe ca. 80 Menschen getötet oder verletzt wurden. Lindemann äußerte:

„So the first song, actually, was about that accident. And then there was always like a cause when they'd say: ‘Ramstein, Ramstein!’ So it came into our head and it stayed there. We just changed the spelling slightly because Ramstein is actually spelt with one ‘m’. It also became somewhat of a provoca-

---

<sup>114</sup> **Kuhnle, V.:** Artikel „Crow, The“; in: Kuhnle, V.: „Gothic-Lexikon“; (Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999), S. 62

<sup>115</sup> ebd.

tion, by just repeating it, it kind of became like a symbol for us, an anthem."<sup>116</sup>

Bereits ihr erstes Album „Herzeleid“, welches 1995 erschien, sorgte für kontroverse Diskussionen. Stilistisch bewegen sich *Rammstein* zwischen Metal, Industrial und Gothic. Typisch für die Band ist die tiefe deutsche Singstimme mit dem überdeutlich rollenden ‚R‘. In der Thematik der Songs sind apokalyptische und philosophische Äußerungen („Der Wahnsinn ist nur eine schmale Brücke, Die Ufer sind Vernunft und Krieg“) ebenso vorhanden, wie morbide, erotische Phantasien („Wollt ihr das Bett in Flammen sehen? / Wollt ihr mit Haut und Haaren untergehen? / Ihr wollt doch auch den Dolch ins Laken stecken / ihr wollt doch auch das Blut vom Degen lecken / [...]Sex ist eine Schlacht / Liebe ein Krieg!“). Im Song „Heirate mich!“ sind sogar Anspielung nekrophiler Art enthalten („Ich nehm dich zärtlich in den Arm / doch deine Haut reißt wie Papier / und Teile fallen ab von dir ab / zum zweiten Mal entkommst du mir!“). Aufgrund dieser Tendenzen wurde eine Indizierung gemäß den Jugendschutzbestimmungen geprüft, doch letztlich immer abgewehrt.<sup>117</sup>

Als der Regisseur David Lynch zwei *Rammstein*-Songs in seinen Film „Lost Highway“ einbaute, kam für die Band der internationale Durchbruch. Das Album „Sehnsucht“ erklomm über die Nacht die Hitparaden. Insgesamt ist gegenüber dem ersten Album eine musikalische Weiterentwicklung zu verzeichnen, was sich auch im größeren Abwechslungsreichtum und größerer Vielfalt der Songs niederschlägt.<sup>118</sup>

1998 schließlich erhielt die Band zahlreiche Preise und Auszeichnungen und wurde für den begehrtesten Musik-Preis nomi-



**Abb. 5:** Screenshot aus dem Video zum Song „Stripped“ der Gruppe *Rammstein*. Zitiert in: „Myxin’s Rammstein Page“; <http://www.rammstein-world.de/index1.html>

<sup>116</sup> **MTV-Online:** „Rammstein – The New Gods of Hellfire“; Interview-Protokoll; (1998); zitiert in: [http://mtv.com/news/gallery/r/rammsteinfeature98\\_2.html](http://mtv.com/news/gallery/r/rammsteinfeature98_2.html)

<sup>117</sup> **Kuhnle, V.:** Artikel „Rammstein“; in: Kuhnle, V.: „Gothic-Lexikon“; (Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999); S. 240f.

<sup>118</sup> ebd.

niert, den Grammy. Aufgrund der umfangreichen Tourneepläne stagnierte die musikalische Entwicklung.<sup>119</sup> Jedoch der Song „Stripped“, eine Cover-Version der Band „Depeche Mode“, brachte die Band erneut ins Kreuzfeuer der Kritik, da das Video collageartig Bilder der Fotografin Leni Riefenstahl aufgriff, welche in ihren frühen Filmen dem Körperkult der Nationalsozialisten huldigte.

Die Band verteidigte ihre Zitate mit dem international anerkannten künstlerischen Wert der Filme Riefenstahls und beteuerte, dass in diesem Song kein politisches, sondern ein ästhetisches Statement beabsichtigt gewesen sei. Wir sehen also, dass sich die Band durchaus in Randbereichen der gesellschaftlich tolerierten Grenzen bewegt.<sup>120</sup>

### Marilyn Manson

Eine der umstrittensten Bands der USA ist *Marilyn Manson*. Der Name der Band kombiniert den Vornamen des amerikanischen Schönheitsidols Marilyn Monroe mit dem Nachnamen des Massenmörders Charles Manson. Die Band wurde 1993 gegründet und ist stilistisch wohl am ehesten zum Goth-Metal zuzuordnen. Vor allem kritisiert wurde die Band wegen ihrer provokanten Live-Auftritte, bei der Bibeln zerrissen und amerikanische Flaggen verbrannt wurden.<sup>121</sup> Seinen Song „The Irresponsible Hate Anthem“ ließ der Sänger bei Live-Auftritten von einem Sprechchor des Publikums einleiten, der sich folgenden Wortspiels bediente: „We hate love – We love hate!“, weshalb ihm die Kritiker Indoktrinierung und Aufstachelung zum Hass vorwarfen. Die Musik, ebenfalls im aggressiven Duktus unterstreicht den wütenden Charakter, der im Einklang zur Botschaft



**Abb 6:** Die Schock-Rocker der Band *Marilyn Manson* sorgen ständig für Schlagzeilen  
Zitiert in: „Marilyn Manson Net“  
<http://www.marilynmanson.net/download/museum/pictures/omega/index.html>

<sup>119</sup> **Kuhnle, V.:** Artikel „Rammstein“; in: Kuhnle, V.: „Gothic-Lexikon“; (Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999), S. 240f.

<sup>120</sup> **MTV:** „Rammstein Explains Controversial Video As Family Values Cybercast Looms“; Online-Artikel (10.8.1998); <http://mtv.com/mtv/news/gallery/r/rammstein981008.html>

<sup>121</sup> **Kuhnle, V.:** Artikel „Marilyn Manson“; in: Kuhnle, V.: „Gothic-Lexikon“; (Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999), S. 184ff.

des Textes steht. Doch Manson wies die Vorwürfe zurück und verwies auf die gesellschaftskritische Botschaft seiner Musik.<sup>122</sup> Seiner nihilistischen Musik wurde immer wieder unterstellt, Selbstmorde von Teenagern indirekt mitverursacht zu haben.

Durch sein exzentrisches Aussehen und Auftreten bezeichneten fundamentalchristliche Kreise den Sänger als Verkörperung des Antichristen, weshalb er eines seiner Alben provokativ „Antichrist Superstar“ nannte. In einer Stellungnahme sagte er, dass seine Musik nichts mit Satansanbetung zutun habe, sondern die christliche Doppelmoral, welche er der amerikanischen Gesellschaft anlastet, kritisieren will. Inzwischen wandelte sich die musikalische Stilistik der Band und zeigt inzwischen Parallelen zum Glam-Rock eines *David Bowie*.<sup>123</sup>

### KMFDM

Die Band *KMFDM* („Kein Mitleid für die Mehrheit“) wurde 1984 in Paris gegründet. Ihr erstes Album „What do You know, Deutschland?“ erschien 1986. Im Jahre 1991 siedelten sie nach Amerika über, wo sie mit ihrer Musik inzwischen Fuß gefasst hatten.<sup>124</sup> Stilistisch sind *KMFDM* im Bereich des Industrial-Rock anzusiedeln, einer Musikform, welche ebenfalls ihren Ursprung im Punk hatte, und sich durch den Einsatz synthetisierter Klänge und die Verwendung von Geräuschen aus Fabriken und Maschinenhallen charakterisiert, um dem Hörer einen futuristischen Blick in seine Zukunft zu vergönnen, welche von der Technisierung, dem technischen Fortschritt, aber auch der Angst und den Bedenken vor der Vereinnahmung durch diese Technik geprägt ist.

Eine frühere Band dieser Richtung war beispielsweise *Kraftwerk*, die in ihren Songs Bilder von Maschinenmenschen oder Mensch-Maschinen entwarfen.

*KMFDM* griffen in ihren Songs häufig Themen auf, welche von Krieg und Zerstörung handelten und den Menschen als Killer-Maschine darstellen (z.B. „Son of a Gun“). Wie in oben erwähnter Presseerklärung der Band zur Katastrophe von Littleton jedoch verlautete, stellen die Texte eine künstlerisch-kritische Auseinandersetzung mit Themen des Krieges und der Gewalt dar, um dadurch ein Statement für

---

<sup>122</sup> **Kuhnle, V.:** Artikel „Marilyn Manson“; in: Kuhnle, V.: „Gothic-Lexikon“; (Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999), S. 186

<sup>123</sup> **Kuhnle, V.:** Artikel „Marilyn Manson“; in: Kuhnle, V. (1999): S. 185f

<sup>124</sup> **KMFDM:** „History & General Info“; zitiert in: <http://www.kmfdm.net/page/history.html>

Frieden und Gewaltlosigkeit zu vermitteln.<sup>125</sup> Also auch hier finden wir eine gesellschaftskritische Botschaft.

Am 20. April 1999, dem Tag des Schulmassakers in Littleton, veröffentlichte die Band ihr letztes Album „Adios“, weshalb auch gerade hier nach einer Motivationsquelle für die Täter gesucht wurde. Wie oben bereits erwähnt soll die Internetseite der beiden Täter auch viele bruchstückhafte Textauszüge von Songs der Band enthalten haben.<sup>126</sup>

Wir sehen, dass auch auf dieser Ebene noch keine Aussagen über eine mögliche Wirkung gemacht werden können. Die Beschuldigungen und Vermutungen, welche in Presseberichten zu lesen waren, werden von den Interpreten als vorschnell und ungerechtfertigt abgetan, mit dem Verweis, dass die Musik ja eigentlich das Gegenteil, nämlich Friede und Gewaltlosigkeit, vermitteln wolle.

Es wird deshalb unerlässlich bleiben, die einzelnen Songs genauer zu untersuchen und aufgrund dieser Analyse eine Bewertung der Wirkung vorzunehmen.

## **Die Songs**

Für eine genauere Untersuchung wählte ich zwei bestimmte Songs aus. Dies ist zum einen der Song „Rammstein“ der gleichnamigen Band (HB 7), zum anderen „Son of a Gun“ von *KMFDM* (HB 6). Beide Bands mussten sich den Vorwürfen erwehren, ihre Musik sei maßgeblich an der Tatgenese beim Massaker von Littleton beteiligt gewesen. Während es aufgrund der Internet-Zitate erwiesen ist, dass der Täter den Song von *KMFDM* kannten, gibt es für die Musik von *Rammstein* keine ähnlichen Anhaltspunkte. Da aber die Medien berichteten, die Täter seien Fans der Gruppe gewesen, und sich dabei auf Augenzeugenaussagen beriefen, will ich mich auf die Analyse des Songs beschränken, mit welchem die Band ihren internationalen Durchbruch hatten und somit auch in Amerika bekannt wurde.

Es ist bei der Analyse derartiger Musik meist nicht sinnvoll, ein traditionelles, harmonisch orientiertes Verfahren anzuwenden. Durch den pattern-orientierten Songaufbau käme man auch nicht zu nennenswerten Ergebnissen. Stattdessen will ich versuchen, das methodische Instrumentarium Altrogges auf die Songs anzuwenden, und so den strukturellen Aufbau hinsichtlich Text und Musik untersuchen.

---

<sup>125</sup> zitiert in: **SonicNet**: „KMFDM, Manson Taken Aback by Reported Links To Colorado Tragedy“; Online-Artikel (12.5.99); [http://www.sonicnet.ch/news/1999/week16/colorado\\_e.shtml](http://www.sonicnet.ch/news/1999/week16/colorado_e.shtml) (Zugriff 10.3.00)

<sup>126</sup> ebd.

### „Son of a Gun“ / *KMFDM*

Das Intro von „Son of a Gun“ wird charakterisiert durch eine ständig zunehmende Steigerung bis zum Einsatz der ersten Strophe. Ein Rhythmus-Pattern von zunehmend lauter werdenden, elektronisch verzerrten Klänge eröffnet das Stück. Eine überlagernde Klangstruktur verdichtet ab dem 5. Takt. Nach weiteren vier Takten initiiert ein Schlagzeugbreak den Einsatz von E-Gitarre und Drum-Machine. Die stark verzerrte Gitarre und das Hi-Hat greifen dabei den schnell repetierenden 16-tel-Rhythmus des anfänglichen Patterns auf.

Die Steigerung des Intros gipfelt in einer Rückung des Gitarren-Grundtones um eine große Sekunde nach oben. Die einsetzende Bass-Drum und die Snare definieren einen sehr schnellen, punktypischen Puls. Durch diesen Zwischenteil (B), der den Einsatz des Sängers weiter hinauszögert wird die Spannung zusätzlich gesteigert.

Mit dem Einsatz der Strophe wechselt auch wieder der Bezugston des Gitarrenpatterns. Die Singstimme ist ebenfalls stark elektronisch verändert. Durch die Verzerrungen ist der Text nur schwer verständlich. Die Strophe gliedert sich formal in 2 x 4 Takte. Auf die Textzeilen, welche jeweils auf die ersten beiden Takte einer Phrase gesprochen werden, folgen zwei jeweils zwei Takte Solo des synthetisierten Schlagzeugs. Die Perkussionsklänge, die dabei verwendet werden, wirken in ihrer Abfolge mechanisch, wie ein Uhrwerk oder besser, wie eine industrielle Fertigungsanlage.

Mit der anschließenden „Bridge“ verdichtet sich die musikalische Textur. Die Textzeilen schließen schneller aneinander an und ebenso häufen sich die Grundtonwechsel der Gitarren-Patterns. Im Refrain („Watch out / Sun of a Gun / Superhero #1“) entlädt sich die bisher angestaute Spannung. Durch die Gitarren-Grundtöne wird ein harmonischer Kontext etabliert, den man als f-dorisch bezeichnen könnte. Dieser wird durch eine Art plagaler Kadenz im Refrain bestätigt. Die Singstimme erklingt im Refrain nun ohne verzerrende Effekte, was die Textverständlichkeit erheblich verbessert.

Im weiteren schließt über den Zwischenteil (B) die 2. Strophe an. Genau wie oben folgt die Bridge („Apocalypse now / ...“) und der Refrain.

Das anschließende Solo des synthetisierten Schlagzeugs greift die formale Struktur der Strophe auf. Die Zweiteilung der 4-Takt-Phrasen ergibt sich durch die zusätzliche Verwendung effektverzerrter Klänge, welche die Funktion der Singstimme in den jeweils ersten beiden Takten übernimmt. Die Verzerrung, bzw. Veränderung

geschieht durch Phaser- oder Flanger-Effekte, welche die Klänge ständig moduliert, was den Eindruck von Artikulation einer Stimme vermitteln soll. Der Mensch wird also zur Maschine, sogar zur Kampfmaschine, wie sich im Gesamtkontext des Songs zeigen wird. Die Länge dieses Solos überspannt zwei Strophenlängen, also 16 Takte. Im Anschluss folgt die Bridge, allerdings mit einem anderen Text als die beiden Male zuvor. Erwartungsgemäß folgt dann wieder der Refrain. Ein zusätzlich eingeschobener Takt leitet die Schlusstextur des Songs ein. In Abwechslung wird der Refrain mit Singstimme, bzw. rein instrumental wiederholt. Im letzten Takt spielt nur noch das Schlagzeug, bzw. verschiedene Perkussionsinstrumente, was den Bogen zur Einleitung (s.o.) herstellt.

Der Verlauf des Songs ist in folgender Tabelle noch einmal zusammengefasst.

Formteil	Songtext
Intro (A)	
Zwischenteil (B)	
Strophe (C)	Shockwave / Massive attack / Atomic blast / Son of a gun is back /
Bridge (D)	Apocalypse now / Walls of flame / Billowing smoke / Who's to blame / Forged from steel / Iron will / Shit for brains / Born to kill /
Refrain (E)	Watch out / Son of a gun / Superhero Number one /
Zwischenteil (B)	
Strophe (C)	Chaos / Panic / No resistance / Detonations in a distance /
Bridge (D)	Apocalypse now / Walls of flame / Billowing smoke / Who's to blame / Forged from steel / Iron will / Shit for brains / Born to kill /



Refrain(E)	Watch out / Son of a gun / Superhero Number one /
Solo (F)	
Bridge (D')	All are equal / No discrimination / Son of a gun / A simple equation / Son of a gun / Master of fate / Bows to no god / Kingdom or State /
Refrain (E)	Watch out / Son of a gun / Superhero Number one /
Schluss	

Im folgenden soll der Text und ggf. seine Verklammerung mit der Musik genauer betrachtet werden.

Zunächst fällt auf, dass Beschreibungen von Explosionen und andere kampffählicher Vorgänge im Vordergrund stehen. Da der Text aus lauter einzelnen, schlagwortartigen Begriffen zusammengesetzt ist, bleibt ein zusammenhangsstiftender Kontext zunächst offen. Erst nach und nach entsteht ein Gesamtbild, welches aber immer noch verschiedene Interpretationen zulässt. Durch die verzerrte Stimme des Sängers entsteht der Eindruck, es handle sich



Abb. 7: CD-Cover des Albums „XTORT“ der Band *KMFDM* (Wax Trax! Records, 1996)

bei den Schilderungen um Berichte eines Augenzeugen über Telefon oder Funkgerät. Kurz vor dem Refrain wird die Titelfigur des Songs ins Spiel gebracht und eine Verbindung zu den dargestellten Zerstörungen hergestellt („Who’s to blame“). Unklar ist die beabsichtigte Bedeutung des idiomatischen Ausdrucks „Son of a Gun“ in diesem Zusammenhang. Aufgrund der eigentlichen Bedeutung („Schwerenöter“, „Tausend-

sassa“) ist wohl davon auszugehen, dass die Band eine näher am Wortlaut liegende Bedeutung beabsichtigte. Dieser „Son of a gun“ stellt einen supermannähnlichen Helden dar, der übermenschliche Eigenschaften besitzt (s. Abb.). Diese Übermenschlichkeit und Unpersönlichkeit lassen ihn als Kampfmaschine oder Kriegsroboter („born to kill“) erscheinen. Er ist niemandem unterlegen und unterwirft sich keinem Gott und keiner Staatsmacht. Der Hinweis auf die Uniformiertheit, bzw. Gleichheit („all are equal, no discrimination“) verweist auf das Soldatentum der Hauptfigur. Die Heroisierung und Erhöhung zum Idealmenschen, die zugleich eine Entledigung jeglicher Menschlichkeit und Schwäche bedeutet, wie sie beispielsweise auch in einigen amerikanischen Fantasy-comics (Superman, etc.) präsentiert wird, spiegelt auch in gewisser Weise die Denkweisen und Idol-Vorstellungen der Gesellschaft wieder. Durch die ironische Überspitzung des Refrains erhalten die Darstellungen schließlich eine kritische Bewertung.

Die Verknüpfung des musikalischen Höhepunktes mit dem Refrain (s.o.) stellt zwar keine Besonderheit dieses speziellen Songs dar, bewirkt jedoch eine deutliche Hervorhebung der Textpassage gegenüber des übrigen Textes. Der insgesamt hektische, wütende, aggressive Gestus der Musik entspricht sich in den Kampf-, bzw. Kriegsdarstellungen des Textes.

Wenn wir uns an die von Altrogge aufgestellten, hypothetischen Voraussetzungen zur Übernahme eines Nachahmungsverhaltens von Gewaltdarstellungen erinnern, werden einzelbildhafte, also nicht in einen Kontext integrierte Darstellungen vom Rezipienten eher selektiv verarbeitet, was die Wahrnehmung auf den jeweiligen Inhalt reduziert. Eine positive Bewertung dieses Darstellungsinhaltes kann nach Altrogge schließlich zu einer Übernahme von Handlungsmustern führen.

Obwohl wir hier „nur“ die Wirkung der Musik betrachten, ohne deren Visualisierung durch einen Videoclip zu berücksichtigen, halte ich eine Übertragung der Hypothese auf unseren vorliegenden Fall für denkbar.

Es liegt nahe zu behaupten, dass die einzelnen, schlagwortartigen Begriffe, welche im losen Zusammenhang den Songtext bilden, vorwiegend ikonisch wahrgenommen werden. Das heißt, dass die Voraussetzung für eine hauptsächlich paradigmatische Verarbeitung durch den Rezipienten gegeben wäre. Der fehlende Kontext, aber auch die „trockene“ Art der Beschreibungen (wenige Adjektive) verhindern zudem eine moralische Wertung des Textes, wie sie beispielsweise der Song „18 and life“ von Skid Row (s.o.) durch die Visualisierung im Videoclip erfährt. Auch die Musik trägt

nichts im wesentlichen zur Interpretation bei, welche auf eine Wertung oder beabsichtigte Aussage verweisen würde. Auch sie erhält durch die „Untermalung“ des Textes allenfalls ikonische Funktion. Hinzukommend kann die geringe akustische Verständlichkeit das inhaltliche Verständnis des Textes zusätzlich erschweren, wodurch die selektive Wahrnehmung begünstigt wird.

Da die vorliegende Musik nicht ins Programm von Radio- und Musik-Fernsehsendern aufgenommen wird, gehe ich davon aus, dass vor allem diejenigen Jugendlichen diesen Song hören und somit wahrnehmen, welche von vorneherein der Musik und dem Stil zugeneigt sind, da das Medium CD käuflich erworben oder zumindest kopiert werden muss. Dadurch erhalten dies Fans Zugang zum Text, da es inzwischen allgemein üblich geworden ist, diesen ins Booklet der CD abzudrucken. Inwieweit dies für den Hörvorgang der Rezipienten relevant ist, hängt von dessen Hörgewohnheiten ab.

Der Text kann unterschiedliche Funktionen für den Hörer übernehmen. Dies kann zum einen die Vermittlung des Inhalts, also in unserem Falle die einzelbildhaften Beschreibungen, bzw. die Vermittlung von Meta-Botschaften sein, wie z.B. moralische Wertungen, gesellschaftskritische Aussagen, etc., welche durch Interpretation des Textinhaltes gedeutet werden und vom jeweiligen Rezipienten abhängen. Zum anderen kann der Text auch rein klangliche Funktion übernehmen, also die Phonetik der Sprache die ästhetische Wirkung des Songs unterstützt.

Die Akzeptanz des Songs erfolgt also vorwiegend über die Musik, d.h. der Sound, die harten Drumbeats und die verzerrten Gitarren entscheiden maßgeblich über Gefallen oder Nichtgefallen. Der mit dem Song verknüpfte Text (soweit für den Rezipienten wahrnehmbar) erhält dadurch ebenfalls automatisch eine positive Bewertung. Dies bedeutet, dass der Text bei einer ästhetischen Funktion eine positive ästhetische Bewertung erfährt (vgl. Ästhetisierung und Ikonenbildung nach Altrogge am Beispiel von „18 and life“ von *Skid Row*<sup>127</sup>), oder bei einer inhaltlichen Funktion, die einzelnen Beschreibungen positiv bewertet werden, oder eine Interpretation gefunden wird, welche vor dem Hintergrund der Persönlichkeit des Rezipienten in dessen lebensweltliche Vorstellung hineinpasst. Meistens liegt bei der Textwahrnehmung eine Mischform dieser unterschiedlichen Funktionen vor, welche sich gegenseitig ergänzen.

---

<sup>127</sup> **Altrogge, M.:** „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991), S. 72f.

Beim Song „Son of a Gun“ bedeutet dies, dass sehr wohl denkbar ist, dass der Text des Songs für die Täter von Littleton, welche der Musik und diesem Stil zugeneigt zu sein schienen, durchaus auch inhaltliche Funktion hatte. Darauf verweist auch Übernahme der Textes auf ihre Internetseite. Eine mögliche weitergehende Deutung und Interpretation vor dem Hintergrund ihres Weltbildes und ihrer Lebenseinstellung ist aufgrund der Ambivalenz des Textes möglich, welche durch die Form und Struktur des Textes (Zusammensetzung aus losen Schlagworten) entsteht.

Eine gesellschaftskritische, gewaltablehnende Meta-Botschaft ist nicht eindeutig aus dem Text herauszulesen, zumal sie nur durch die Ironisierung eines gewaltbeschreibenden Textinhaltes zustande kommen kann. Eine selektive Wahrnehmung und paradigmatische Verarbeitung einzelner Bilder des Textes, welche in ihrer positiven Bewertung eine Übernahme von Handlungsmustern nach sich ziehen, kann aufgrund vorliegenden Materials nur vermutet werden. So wurden die Explosionen der in der Schule installierten Bomben und Sprengfallen mit der Textzeile „Chaos, Panic, no resistance, detonations in a distance“ in Verbindung gebracht. Solche Zusammenhänge sind jedoch nicht erwiesen.

Wir sehen, dass dieser Song durchaus, wenn nicht initiierende, jedoch eine verstärkende Wirkung zur Tatgenese gehabt haben kann. Voraussetzung hierfür ist jedoch, dass die Tendenz zur Akzeptanz von Gewalt bereits in der Persönlichkeit der Täter vorhanden war, welche eine entsprechende Deutung des Textes begünstigt haben mag.

### „Rammstein“ / *Rammstein*

Im folgenden will ich einen der beiden Songs der Gruppe *Rammstein* näher beschreiben, welche im Film „Lost Highway“ von Kultregisseur David Lynch als Filmmusik ausgewählt wurden. Wie oben bereits erwähnt, erzielte die Band mit den Songs des Soundtracks („Heirate mich“ und „Rammstein“) ihren internationalen Durchbruch.

Die Handlung von *Lost Highway* folgt nicht typisch filmischen Erzählstrukturen. Stattdessen versuchte Lynch eher ein psychisches Portrait seiner Charaktere darzustellen. Durch differenzierte Symbolzuweisungen und kunstvoll inszenierte Darstellungen, versuchte er, das Publikum an der Denk- und Fühlweise der Hauptfiguren zu beteiligen.

Der Inhalt des Films zeichnet das Psychogramm eines Mannes, der versucht, den aus Eifersucht selbst begangenen Mord an seiner Frau psychisch zu verarbeiten. Als ihm

dieses nicht gelingt, verdrängt er das Geschehene und flieht aus der Realität in eine andere Persönlichkeit. In dieser neuen Lebenswirklichkeit seines Ichs trifft er auf eine Frau, die er für seine verstorbene Lebensgefährtin hält.<sup>128</sup>

Die Musik von *Rammstein* mit ihren schweren und düsteren Klängen sollte dabei zur Vermittlung des affektiven Gehalts des Films unterstützend beitragen.<sup>129</sup> Deshalb soll im folgenden der Song „Rammstein“ analysiert werden, um auch hier evtl. Anhaltspunkte zur Frage nach der Wirkung zu bekommen.

Im Intro stellt der Synth-Bass das musikalische Material des Songs vor. Der dumpfe Klang der repetierenden Halben und die anschließende Ausweichung in die kleine Obersekunde lassen gleich zu Beginn eine bedrohliche Stimmung entstehen. Die kleine Sekunde wird jedes Mal durch einen lauter werdenden, aushaltenden Ton des gleichen Klanges vorbereitet. Aus dem Nichts tritt nach kurzer Zeit ein perkussiver Sechzehntelpuls hinzu, der als unruhige Komponente die Bass-Linie ergänzt. Technische Effekte lassen den Eindruck entstehen, die Quelle dieses Pochens bewege sich durch den Raum.

Nach 16 Takten treten Schlagzeug und Gitarren hinzu. Diese greifen, gemäß der Intro-Bass-Line, Repetitionen und Sekund-Ausweichung auf und kombinieren diese in einem, sich rhythmisch drehenden Pattern (s. Notenbeispiel). Das Schlagzeug trägt durch einen schweren 4-tel-Beat zum Charakter des Stückes bei.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Gitarren-Riff' and is in treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staff is labeled 'Intro-Bass-Linie' and is in bass clef with a common time signature (C). It contains a sequence of half notes: G2, A2, B2, C3.

Notenbeispiel:  
Entsprechung des musikalischen Motivmaterials von  
Intro-Bass-Linie und Gitarrenriff im Song „Rammstein“

Eingeleitet wird dieser Einsatz von einem kurzen, zischenden Geräusch, das an den Fall eines Gegenstandes erinnert und dessen Aufprall (oder Einschlag) mit dem Einsatz der Instrumente zusammenfällt. In Anbetracht der ursprünglichen Textintension soll dieses Geräusch wohl den Absturz des Jets in der Katastrophe von Rammstein nachahmen.

<sup>128</sup> **Howe, D.:** „'Lost Highway' to nowhere“; Zeitungsartikel der “Washington Post” (28.2.97) zitiert in: Hartmann, M.: “The City of Absudity – The mysterious world of David Lynch”; <http://www.geocities.com/Hollywood/2093/losthighway/lhhowe.html>

<sup>129</sup> **Hartmann, M.:** „Lost Highway – Lynch und Rammstein“; Online-Artikel; in: Hartmann, M.: “The City of Absudity – The mysterious world of David Lynch”; <http://www.geocities.com/Hollywood/2093/losthighway/ramm.html>

In bekannter *Rammstein*-Manier setzt nach weiteren acht Takten der Sänger mit seiner tiefen, düsteren Stimme ein. Der Text unterteilt sich in drei Abschnitte, entspricht aber nicht einem typischen Strophe-Refrain Wechsel.

Nach dem ersten, 16 Takte umfassenden Textabschnitt folgt ein kurzes Zwischenspiel. Die Gitarren setzen ihr Pattern aus, während Schlagzeug und Bass weiterspielen. Auf den zweiten Takt des Zwischenspiels legt ein Synthesizer hohe, sphärische Klänge über den Beat. Langsam wird die Tonhöhe über einen Pitch-Modulator nach unten gezogen bis Sänger und Gitarren wieder zum zweiten Textabschnitt einsetzen. Das anschließende Zwischenspiel birgt ein kurzes Gitarrensolo, welchem eine phrygische Skala zugrunde liegt. Nach acht Takten brechen dann Schlagzeug und Bass den Beat ab und nur das begleitende Gitarren-Riff bleibt übrig. Dieser viertaktige Einschub mit dem radikalen Schnitt im Beat erhöht die Spannung zum nächsten Textabschnitt.

Der Weiterführung zur Schlusstextur des Stücks erfolgt wieder über einen Bruch im Beat. Die kurzzeitige Stille lässt den anschließenden Einsatz der Instrumente noch brutaler und kraftvoller wirken. Im folgenden verdichten sich die einzelnen Stimmen zunehmend bis zum Höhepunkt der Entwicklung, an welchem der Sänger parolenartig das Wort „Rammstein“ einwirft. Auch das anfängliche, perkussive 16-tel-Pulsieren tritt wieder hinzu. Quasi ohne Rücknahme oder Gegenentwicklung endet der Song auf dem Spannungshöhepunkt, welcher den ganzen Song über, stetig aufgebaut wird.

Ich will auch hier den Ablauf noch einmal tabellarisch zusammenfassen.

Formteil	Songtext
Intro (A)	
Zwischenteil 1:	[Beat wird etabliert] (8 Takte)
Textabschnitt 1:	Rammstein / ein Mensch brennt / Rammstein / Fleischgeruch in der Luft / Rammstein / ein Kind stirbt / Rammstein / die Sonne scheint /
Zwischenteil:	(8 Takte)

Textabschnitt:	Rammstein / ein Flammenmeer / Rammstein / Blut gerinnt auf dem Asphalt / Rammstein / Mütter schreien / Rammstein / die Sonne scheint /
Zwischenteil:	[Solo] (8 Takte)
Fill In 1:	(4 Takte)
Textabschnitt 3:	Rammstein / ein Massengrab / Rammstein / kein Entrinnen / Rammstein / kein Vogel singt mehr / Rammstein / die Sonne scheint /
Fill In 2:	(4 Takte)
Schluss	Zunehmende Steigerung bis zum abrupten Schluss

Der Text dieses Songs ist wie im Song „Son of a Gun“ aus einzelnen, im losen Zusammenhang stehenden Schlagwörtern zusammengesetzt. Auffallend hierbei ist das ständige Wiederholen des Wortes „Rammstein“ zwischen den einzelnen Sprachbildern.

Wie bereits oben erwähnt, setzt sich der Songtext mit der Flugzeug-Katastrophe von Ramstein des Jahres 1988 auseinander. Die Bilder und Beschreibungen des Textes stellen das Szenario dar, wie es sich der Komponist, bzw. Texter vorstellt. Der Absturz selbst, die Ursache der Katastrophe wird allerdings nirgendwo im Text erwähnt. Die Sprache ist unverblümt und direkt, die gewählten Beschreibungen kalt und grausam. Durch krasse Gegenüberstellungen („ein Kind stirbt“ – „die Sonne scheint“) wirkt der Text teilnahmslos, neutral. Eine subjektive Färbung der beschriebenen Wahrnehmung wird durch das Weglassen von Adjektiven verhindert.

Durch die, aus der künstlerischen Umsetzung resultierende Darstellungsform wird der Kontext dieses historischen Ereignisses unkenntlich gemacht. So ist es möglich, dass ein unwissender Hörer den Namen der Band („Rammstein“ mit 2 ‚m‘, wie er ja auch im Songtext geschrieben wird) mit den dargestellten Szenen in Verbindung bringt. Diese Umdeutung ist ja auch, wie aus dem oben zitierten Interview deutlich wird, von der Band selbst beabsichtigt („it kind of became like a symbol for us, an

anthem"<sup>130</sup>). Das lässt vermuten, dass durch eine Akzeptanz der Musik, welche durch den Bandnamen repräsentiert wird, auch eine Akzeptanz der damit verknüpften Darstellungen herbeigeführt wird.

Illustriert werden die Live-Auftritte durch eine Bühnenshow, bei der sich der Sänger während dieses Songs selbst anzündet. (s. Abb.). Auch dadurch wird die Verknüpfung zwischen Band und Inhalt hergestellt („Rammstein / ein Mensch brennt ...“) und durch die Verbindung mit dem kalten, düsteren Text, die indifferente Haltung gegenüber des Inhaltes verstärkt.



**Abb. 8:**  
Bühnenshow zum Song „Rammstein“ in  
Entsprechung der Textstelle „Rammstein /  
Ein Mensch brennt / [...]“  
zitiert in: „Myxin’s Rammstein Page“;  
[http://www.rammstein-  
world.de/pics/concert/Galerie.html](http://www.rammstein-world.de/pics/concert/Galerie.html)

In Anbetracht der obigen Ausführungen lässt auch dieser Text mehrere verschiedene Deutungen zu. Er kann sowohl als Auseinandersetzung mit der Katastrophe von Ramstein gesehen werden, jedoch auch beispielsweise

als Schilderung der Folgen eines Attentats oder einer anderen Gewalttat, deren morbide und grausame Schilderungen mit dem Bandnamen verknüpft werden sollen, um dadurch ein bestimmtes Image aufzubauen.

Eine gesellschaftskritische Aussage oder moralische Wertung ist jedoch in keiner Interpretation nachweisbar oder spürbar. Somit ist es wohl vorrangiges Ziel des Textes zu provozieren und die durch die Gesellschaft gegebenen moralischen Grenzen zu durchbrechen. Insgesamt ist dadurch die Voraussetzung gegeben, nach welchen Altrogge eine Handlungsübernahme für möglich hält, nämlich die ikonische, also nicht kontextuell eingebundene Darstellung bzw. Wahrnehmung und die damit verbundene paradigmatische Verarbeitung durch den Rezipienten.

Es stellt sich nun weiter die Frage, inwieweit die *Rammstein*-Songs zur Tatgenese des Schulmassakers von Littleton beigetragen haben könnten. Es ist wohl zu vermuten, dass die Täter den Sinn der deutschen Texte nur rudimentär oder gar nicht verstehen konnten. Wie auch Richard Kruspe (Gitarrist der Band *Rammstein*) in einem Interview erwähnte, sind die Texte für das amerikanische Publikum zweitrangig:

---

<sup>130</sup> **MTV-Online:** „Rammstein – The New Gods of Hellfire“; Interview-Protokoll; (1998); zitiert in: [http://mtv.com/news/gallery/t/rammsteinfeature98\\_2.html](http://mtv.com/news/gallery/t/rammsteinfeature98_2.html)



„Es ist so, dass die Amerikaner *Rammstein* nur als Sound hören – völlig losgelöst vom textlichen Hintergrund, den sie nicht verstehen. Tills Stimme ist für sie nur Sound, ein eigenes Instrument. Es ist das Gesamt-Bild, das für sie zählt, und das ist bei Rammstein eben ziemlich groß.“<sup>131</sup>

So ist es also relativ unwahrscheinlich, dass eine Beeinflussung durch den Text stattgefunden haben mag. Doch wenn man sich an oben erwähnten Zeitungsartikel erinnert, ist darin die Rede, dass die Täter während der Tat demonstrativ deutsch gesprochen hätten.<sup>132</sup> Dies könnte ein Hinweis auf den Gesangsstil des Lead-Sängers von *Rammstein* sein. Diese Art zu Singen, die tiefe Stimme und das stark rollende ‚R‘ wird als neudeutscher, völkischer Stil bezeichnet, dem Parallelen zur Nazi-Ästhetik nachgesagt werden.

Man verbindet mit dem Gesang eben unweigerlich den, aus zahlreichen historischen Dokumenten bekannten Sprechstil der Reichsparteitagsreden Hitlers. Durch ihre selbstgewählte Stilistik gerät die Band in die Nähe neo-faschistischen Liedguts, welches sich zwar inhaltlich-politisch nicht zeigt, jedoch über den stilistischen Code transportiert wird. Ulf Poschardt, Chefredakteur des Magazins der Süddeutschen Zeitung schreibt dazu:

„Rammsteins Feedbackschleifen zum völkischen Sumpf der Neuen Rechten berauben ihre Musik jeglichen "hedonistischen Potentials", auch wenn das "irgendwie-linke" Rezipienten gerne anders sehen möchten. [...] Rammsteins trivial-postmodernistische Reinkarnation des Völkischen ist so entweder Marketing-Kindergarten oder der widerliche Boden, auf dem jugendlichen Lynchmördern das Zu-Tode-Prügeln von "Nicht-Arischem" pop-kulturell geerdet wird.“<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> **Seifert, M.:** „Die Ästhetik des Schmerzes“; Interview-Protokoll; zitiert in: „Myxin‘ Rammstein Page“; <http://www.rammstein-world.de/int/dadsint.html>

<sup>132</sup> **Brisant:** „Blutbad bei Denver“; Fernsehsendung des MDR (22.4.1999); zitiert in: [http://www.mdr.de/brisant/themen/index\\_thema816.html](http://www.mdr.de/brisant/themen/index_thema816.html) (Zugriff: 19.8.00)

<sup>133</sup> **Poschardt, U.:** „Stripped - Pop und Affirmation bei Kraftwerk, Laibach und Rammstein.“; Vortrag am 29.1.1999 im Rahmen der Leni-Riefenstahl-Ausstellung in Potsdam; gekürzte Fassung zitiert in: [http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle\\_world/\\_99/20/15a.htm](http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_99/20/15a.htm)

So lässt sich also spekulieren, dass eine evtl. Nähe der Täter zu faschistischem Gedankengut die Akzeptanz solcher Musik begünstigt haben kann. Dadurch käme der Musik die Stellung eines verstärkenden Wirkungsfaktors zu aggressiven Tendenzen zu.

Man sieht, es ist insgesamt sehr schwierig, bestimmte Wirkungen musikalischer Wahrnehmung nachzuweisen. Es sind letztlich immer nur Vermutungen und Annahmen, welche Zusammenhänge zwischen konsumierter Musik und Gewaltbereitschaft, bzw. Aggression erahnen lassen.

Somit kann auch im vorliegenden Fall ein Wirkungszusammenhang zwischen konsumierter Musik und Delinquenz der jugendlichen Täter bestätigt werden.

Tatsache ist, dass sich die Bands bewusst in Randbereichen der, von der Gesellschaft tolerierten moralischen Grenzen bewegen, sei es um Kritik an der Gesellschaft zu üben oder um bewusst zu provozieren und diese Grenzen zu durchbrechen. Durch die polyvalenten Deutungsmöglichkeiten der Texte, welche durch die vorliegende Kunstform entstehen, ist es möglich, dass die Inhalte von verschiedenen Rezipienten unterschiedlich interpretiert werden, was wiederum von der Persönlichkeit und Erfahrung des einzelnen Rezipienten abhängt.

## Zusammenfassung

Am Ende dieser Arbeit muss ich wohl eingestehen, dass es auch mir nicht gelungen ist, eine eindeutige, allgemeingültige Antwort auf die Frage zu geben, ob bestimmte Medien eine gewaltinduzierende Wirkung auf Jugendliche ausüben können. Doch ist aufgrund der Ausführungen dieser Arbeit zu bezweifeln, ob es überhaupt eine solche Antwort geben kann. Bereits die Analyse der untersuchten Studien von Glogauer und Altrogge macht deutlich, dass die Schwierigkeit in der Erfassung der Wahrnehmungsprozesse und der damit verbundenen kognitiven Vorgänge liegt, da diese nicht durch einfache, konstruierte Modelle beschrieben werden können. Da diese Vorgänge jedoch das menschliche Verhalten bedingen, sind für die Untersuchung eines evtl. Wirkungszusammenhangs von zentraler Bedeutung.

Die Argumentationsweise Glogauers, welche auch oft in Zusammenhang mit der Tat von Littleton auftaucht, kann dabei dem Phänomen des Erlebens von Musik am wenigsten gerecht werden, beherrscht jedoch aufgrund ihrer einfachen Struktur und vermeintlich logischen Stringenz die öffentliche Meinung.

So geraten nicht nur einzelne Bands in Kritik, sondern die gesamte Gothic-Jugendkultur wird pauschal angeklagt, die Tat von Littleton mitverantwortet zu haben. Die dabei verwendeten Argumentationsmuster weisen deutliche Parallelität zur Argumentation Glogauers auf. Der San Francisco Chronicle berichtete kurz nach der Tat von Littleton mit Berufung auf Angaben von Schulkameraden, dass die beiden Täter Anhänger der Gothic-Kultur gewesen seien<sup>134</sup>. Sie hätten sich intensiv mit dem Tod und verschiedenen Todesvorstellungen auseinandergesetzt und hätten auch ihre Faszination darüber geäußert.

Mit dem Hinweis, dass schwarze Trenchcoats ein für Gothic-Anhänger typisches Kleidungsstück seien, wird die Verbindung zur Gothic-Kultur kurzerhand bewiesen. Allein die Aufzählung verschiedener Themen, mit denen sich die Gothic-Songs beschäftigen, reicht aus, die Symmetrie zwischen konsumierter Musik und Gewalttat aufzudecken. Durch diese anscheinend offensichtliche Verbindung erscheint eine tiefere Beschäftigung mit der Kultur nicht mehr notwendig.

---

<sup>134</sup> **Vanderbeken, J.:** „Classmates Describe Shooters As Obsessed With Goth World“ ; Zeitungsartikel “San Francisco Chronicle”; Page A1; zitiert in: “Gothic Press” (2000); [http://members.tripod.com/gothic\\_press/tcm/sfch.html](http://members.tripod.com/gothic_press/tcm/sfch.html)

Der Artikel nennt nur diese eine vermeintliche Ursache für die Gewalttat und lässt andere mögliche Einflussfaktoren ganz außer Acht, worin auch die Parallelität zur Glogauerschen monokausalen Argumentation deutlich wird. Ein solches Vorgehen schürt Vorurteile und Missverständnisse und verhindert eine angemessene Auseinandersetzung mit der Sache.

Altrogge dagegen geht insgesamt wissenschaftlicher vor und versucht in seinem Modell, den Wahrnehmungsprozess und die damit verbundenen kognitiven Verarbeitungsformen mit einzubeziehen, doch weist auch seine Methode einige Lücken auf. Der durchgeführte Studiotest zur Bewertung der ausgewählten Heavy Metal-Videoclips lässt bestimmte, situationsbedingte Einflussfaktoren außer Acht, die aber durchaus auf den Wahrnehmungsprozess entscheidend prägen können. Somit wird auch hier das Musik-Erlebnis nicht in seiner Ganzheit erfasst.

Auch die Annahme, eine moralisch positive Akzeptanz der gesehenen Gewaltdarstellungen sei die grundlegende Voraussetzung für eine Übernahme von Handlungsmustern, halte ich nicht für richtig. So ist durchaus die Tendenz zu beobachten, dass Gewalt und Aggressivität moralisch grundsätzlich negativ bewertet wird, jedoch zum Schutz der eigenen Persönlichkeit gerechtfertigt und gegebenenfalls eingesetzt wird. Diese Mängel am aufgestellten Untersuchungsmodell verhindern eine objektive und angemessene Einschätzung des Sachverhalts.

Zudem ist zu kritisieren, dass die allgemeine Gültigkeit der Studie, wie sie Altrogge propagiert, nicht gegeben ist, da die Ergebnisse sehr stark an die gewählten Beispiele geknüpft sind. Durch die inzwischen vollzogene Weiterentwicklung der Musik, ihrer Darstellungsformen und der thematisierten Inhalte halte ich eine Übertragung der Ergebnisse dieser Studie von Altrogge für kritisch.

Hinzu kommt in Hinblick auf den Fall von Littleton, dass die Songs, welche Altrogge untersuchte, in ihrer Ausprägung nicht mehr einer originären Stilistik entsprechen, sondern dem allgemeinen Musikgeschmack angepasst wurden und nicht mehr die Radikalität ihres ursprünglichen Subkulturdaseins aufweisen, um sie für das breite Publikum konsumabel zu machen.

Dies ist bei Songs der Bands *Rammstein* und *KMFDM* noch nicht der Fall. Im Bestreben, ihre Authentizität zu erhalten, indem sie sich gegen eine Vermarktung und Anbiederung beim Publikum wehren, entstehen durch ihre Songs ständig neue Formen der Provokation gesellschaftlicher Werte und Normen. Somit sind die Songs

von *Rammstein* und *KMFDM* nicht mit Songs von *Skid Row* oder *Aerosmith* zu vergleichen.

Das Problem, den Wahrnehmungsprozess und die kognitive Verarbeitung wissenschaftlich zu fassen, bleibt also weiterhin bestehen und verhindert eine angemessene Einschätzung der Medienwirkung. Somit gilt es, ein korrektes methodisches Verfahren und ein zuverlässiges Instrumentarium zu entwickeln, in welchem die ganzheitliche Persönlichkeit des Rezipienten mit ihren Verstrickungen in alle Lebensbereiche berücksichtigt werden kann und so mögliche Auswirkungen der konsumierten Medien registriert werden können.

Einen solchen Versuch, den menschlichen Wahrnehmungsprozess in Bezug auf Musik zu charakterisieren, unternimmt Dietmar Korthals, indem er den Begriff der sprachlichen Metapher modifiziert und auf die Musik anwendet.

Die zentrale Rolle des subjektiven Mapping-Prozesses beim Kompositionsprozess, als auch beim Rezeptionsprozess macht deutlich, dass allgemeine Aussagen über die Wirkung einer bestimmten Musik gar nicht möglich sind. Daraus folgt, dass die Wirkung einer Musik auf einen Rezipienten nicht unbedingt mit der Intension des Komponisten übereinstimmen muss, da der Prozess der Chiffrierung, bzw. Dechiffrierung der musikalischen Metaphern vor dem Hintergrund der persönlichen Erfahrung des Komponisten, bzw. Rezipienten stattfindet.

Konkret auf den Fall von Littleton bezogen bedeutet dies, dass die beiden Täter durch die Musik von *Rammstein* und *KMFDM* eine Bestätigung und Verstärkung ihres aggressiven und gewalttätigen Verhaltens erhalten haben können, solche Wirkungen aber nicht von den Bands beabsichtigt oder intendiert sein müssen und auch nicht allgemein auf andere Personen übertragbar sind. Die Subjektivität des Mapping-Vorgangs verhindert also allgemeine Wirkungsaussagen und macht deutlich, dass eine Entscheidung über Wirkungszusammenhänge nur im Einzelfall getroffen werden kann.

In solchen Einzelfällen müssen dann sowohl die Persönlichkeit der Rezipienten als Bezugshintergrund des Mapping-Vorgangs, als auch die musikalischen Metaphern im gesamtkontextuellen Gefüge der Wahrnehmung mit berücksichtigt werden, um Aussagen über ihre Wirkung machen zu können.

Aus diesen theoretischen Überlegungen ergibt sich allerdings die Frage nach der praktischen Verwendbarkeit dieses theoretischen Konstrukts, da eine ganzheitliche Erfassung dieser Untersuchungsgegenstände nicht möglich ist. Daraus folgt wieder-

um, dass sich die Wirklichkeit des Musikerlebnisses nicht wissenschaftlich beschreiben und darstellen lässt.

Wenn Volker Scherliess den Kompositionsprozess als Ergebnis schöpferischer Impulse betrachtet, deren Ursprung im Geheimnis künstlerischer Produktivität verborgen liegt, muss ähnliches für den Rezeptionsprozess von Musik gelten. Auch die Wahrnehmung und Verarbeitung von Musik und ihren Darstellungsformen ist abhängig von innersten Fragen des jeweiligen Rezipienten, „die sich weder durch Analyse allein, noch auch durch biographische Forschung, Soziologie oder Psychologie beantworten lassen.“<sup>135</sup>

Somit entsteht mit jedem Rezeptionsprozess vor dem Hintergrund der Persönlichkeit des jeweiligen Rezipienten ein neues Kunstwerk, dessen Aussage und Wirkung das Produkt individueller Faktoren in Bezug auf die Musik ist.

Somit sind generelle Aussagen über die Rezeption nicht oder nur sehr oberflächlich, und Aussagen über den individuellen Wahrnehmungsprozess nur unter Berücksichtigung dieser innersten Fragen, welche an die Persönlichkeit des jeweiligen Rezipienten geknüpft sind, möglich.

Zur Untersuchung dieses individuellen Wahrnehmungsprozesses gibt es derzeit jedoch noch kein geeignetes wissenschaftliches Verfahren oder Instrumentarium.

Ob dies als Nachteil zu sehen ist, bleibt an anderer Stelle zu bewerten.

Thomas Schneider

---

<sup>135</sup> Scherliess, V.: „Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte“; (Kassel: Bärenreiter, 1998), S. 16

## **Literaturverzeichnis:**

**Altrogge, M.:** „Videoclips – die geheimen Verführer der Jugend?“, (Berlin: VISTAS, 1991)

**Burde, W.:** „Reclams Musikführer Igor Strawinsky“ (Stuttgart: Reclam, 1995)

**Glogauer, W.:** „Kriminalisierung von Kindern und Jugendlichen durch Medien“, 4. Aufl., (Baden-Baden: Nomos, 1994)

**Hein, E.:** „Johann Wolfgang Goethe, Die Leiden des jungen Werther“, Interpretation; 2. Aufl., (München: Oldenburg Verlag, 1997)

**Jäger, G.:** „Die Leiden des alten und neuen Werther“, (München: Hanser Verlag, 1984)

**Korthals, D.:** „Aggression als musikalische Metapher und ihre Wahrnehmung“, Semesterarbeit, (Bochum, 1999)

**Kuhle, V.:** „Gothic-Lexikon“, (Berlin: Lexikon Imprint Verlag, 1999)

**Matzke, P./Seeliger, T. (Hg.):** „Gothic – Die Szene in Deutschland aus der Sicht ihrer Macher“, (Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag, 2000)

**Scherliess, V.:** „Neoklassizismus: Dialog mit der Geschichte“, (Kassel: Bärenreiter, 1998)

**Schulz, J.A.P.:** „Der musikalische Vortrag“ in: Sulzer (Hg.): „Allgemeine Theorie der schönen Künste“ (1774)

**Spatschek, Chr. et al.:** „Happy Nation?!? Jugendmusikkulturen und Jugendarbeit in den 90er Jahren“, Musikpädagogische Beiträge Bd. 6, (Münster: Lit Verlag, 1997)

**Vowe, G./Friedrichsen, M. (Hg.):** „Gewaltdarstellungen in den Medien“, (Opladen: Westdt. Verlag, 1995)

## Zeitungsartikel und Online-Dokumente:

**American Library Association** :“ Senate Committee Holds Hearing on Music” ;  
Online-Artikel (1997): [http://www.ala.org/alaorg/oif/actionnews\\_action11.html](http://www.ala.org/alaorg/oif/actionnews_action11.html)  
(Zugriff: 8.9.00)

### **Berliner-Zeitung:**

„Die Hitler-Killer. Sie liebten Rammstein“; Zeitungsartikel der BZ (23.4.99);  
zitiert in: [http://www.archiv.bz-berlin.de/bz/archiv/990423\\_pdf/BZ004002.htm](http://www.archiv.bz-berlin.de/bz/archiv/990423_pdf/BZ004002.htm)  
(Zugriff: 10.3.00)

### **Brisant:**

„Massaker an Schule in Denver“; Fernsehsendung des MDR (21.4.99);  
zitiert in: [http://www.mdr.de/brisant/themen/index\\_thema809.html](http://www.mdr.de/brisant/themen/index_thema809.html)  
(Zugriff 17.8.00)

**Brisant:** „Blutbad bei Denver“; Fernsehsendung des MDR (22.4.99);  
zitiert in: [http://www.mdr.de/brisant/themen/index\\_thema816.html](http://www.mdr.de/brisant/themen/index_thema816.html)  
(Zugriff: 19.8.00)

### **Brisant:**

„Amokläufer planten weitere Morde“; Fernsehsendung des MDR (26.4.99);  
zitiert in: [http://www.mdr.de/brisant/themen/index\\_thema833.html](http://www.mdr.de/brisant/themen/index_thema833.html)  
(Zugriff 17.8.00)

**Brownback, S.** (Hg.) “Music Violence: How does it affect our youth“;  
(Kansas, 1997); <http://www.senate.gov/~brownback/music.html>

„**Chronik Berlin**“ ; Chronik (Gütersloh/München, Bertelsmann Lexikon Verlag,  
1997); 3. Auflage, S. 523; zitiert in : „Berlin Chronik. 1962-1980 – Berlins Wege aus  
der Krise“; [http://www.BerlinOnline.de/wissen/berlin\\_chronik/.html/art1965-6.html](http://www.BerlinOnline.de/wissen/berlin_chronik/.html/art1965-6.html)  
(Zugriff: 16.8.00)

**CNN:** „Cranking up the volume on the violent-lyrics debate” ; Online-Artikel  
(1999): <http://www.cnn.co.uk/SHOWBIZ/Music/9907/01/music.violence/>  
(Zugriff: 15.8.00)

**Füller, Chr.:** „Rache der Outcasts“; Zeitungsartikel der TAZ ; taz Nr. 5826  
(4.5.1999), S. 17

**Hartmann, M.:** “Lost Highway – Lynch und Rammstein”; Online-Artikel;  
in: Hartmann, M.: “The City of Absudity – The mysterious world of David Lynch”;  
<http://www.geocities.com/Hollywood/2093/losthighway/ramm.html>

**Howe, D.:** „’Lost Highway’ to nowhere”; Zeitungsartikel der “Washington Post”  
(28.2.97); zitiert in: Hartmann, M.: “The City of Absudity – The mysterious world of  
David Lynch”; <http://www.geocities.com/Hollywood/2093/losthighway/lhhowe.html>



**Innenministerium B. Württemb.** (Hg.): „Jahresbericht 1999 zur Jugendkriminalität und Jugendgefährdung“; Pressemitteilung (5.7.00),  
zitiert in: <http://www.polizei-bw.de/presse/pmim04.htm>

**MTV-Online:** „Rammstein – The New Gods of Hellfire“; Interview-Protokoll (1998); [http://mtv.com/news/gallery/r/rammsteinfeature98\\_2.html](http://mtv.com/news/gallery/r/rammsteinfeature98_2.html)

**MTV-Online:** „Rammstein Explains Controversial Video As Family Values Cybercast Looms“; Online-Artikel (10.8.1998);  
<http://mtv.com/mtv/news/gallery/r/rammstein981008.html>

Artikel „Neo-Paganism“ (2000); in: Encyclopedia Britannica; zitiert in:  
<http://www.britannica.com/bcom/eb/article/4/0,5716,56644+1+55262,00.html>

**Poschardt, U.:** „Stripped - Pop und Affirmation bei Kraftwerk, Laibach und Rammstein.“; Vortrag am 29.1.1999 im Rahmen der Leni-Riefenstahl-Ausstellung in Potsdam; gekürzte Fassung zitiert in:  
[http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle\\_world/\\_99/20/15a.htm](http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_99/20/15a.htm)

**Seifert, M.:** „Die Ästhetik des Schmerzes“; Interview-Protokoll; zitiert in: „Myxin‘ Rammstein Page“; <http://www.rammstein-world.de/int/dadsint.html>

**SonicNet:** „Rammstein Reacts To Colorado Shooting“; Online-Article (23.4.99);  
<http://www.sonicnet.com/news/archive/story.jhtml?id=513715> (Zugriff 18.8.00)

**SonicNet:** „KMFDM, Manson Taken Aback by Reported Links To Colorado Tragedy“; Online-Artikel (12.5.99);  
[http://www.sonicnet.ch/news/1999/week16/colorado\\_e.shtml](http://www.sonicnet.ch/news/1999/week16/colorado_e.shtml)  
(Zugriff: 10.3.00)

**SonicNet:** „US Senatoren gegen Marilyn Manson“; Online-Artikel (12.5.99);  
[http://www.sonicnet.ch/news/1999/week19/manson\\_d.shtml](http://www.sonicnet.ch/news/1999/week19/manson_d.shtml) (Zugriff: 8.3.00)

**Spiegel Online:** „Schul-Massaker: Spekulation über Motive“; Online-Artikel (22.4.99); <http://www.spiegel.de/panorame/0,1518,18831,00.html>

**Spiegel Online:** „Amoklauf: Von langer Hand vorbereitet“; Online-Artikel (25.4.99); <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,19305,00.html>

**Spiegel Online:** „Littleton. Amokläufer hatten keine Helfer“; Online-Artikel (3.5.99); <http://www.spiegel.de/panorama/0,1518,20541,00.html>

**TAZ:** „Littleton und die Folgen. Suche nach Motiven“; Zeitungsartikel; taz Nr. 5826 (4.5.1999), S. 17

**Vanderbeken, J.:** „Classmates Describe Shooters As Obsessed With Goth World“; Zeitungsartikel „San Francisco Chronicle“; (1999); Page A1; zitiert in: „Gothic Press“; [http://members.tripod.com/gothic\\_press/tcm/sfch.html](http://members.tripod.com/gothic_press/tcm/sfch.html)

**Wake, P.:** „Frequently Asked Questions List for alt.gothic“ Abschnitt 3.2 „Where did the term ‘gothic’ come from?“; <http://www.darkwave.org.uk/faq/ag>

Die Titel der beiliegenden CD wurden folgenden Tonträgern entnommen:

*The Cure*: „Burn“; enthalten in: „The Crow – Music from the Original Motion Picture“; (1994); Atlantic Recording Cooperation

*Southern Death Cult*: „Moya“; enthalten in: „Gothic Rock“; (1992); Jungle Records

*Bauhaus*: „Dark Entries“; enthalten in: „Gothic Rock“; (1992); Jungle Records

*Alien Sex Fiend*: „Now I’m feeling Zombified“; enthalten in: „Gothic Rock“; (1992); Jungle Records

*Sex Gang Children*: „Dieche“; enthalten in: „Gothic Rock“; (1992); Jungle Records

*KMFDM*: „Son of a Gun“; aus dem Album „XTORT“; (1996); Wax Trax! Records

*Rammstein*: „Rammstein“; aus dem Album „Herzeleid“; (1997); XIII Bis Records

*Kreator*: „Betrayor“; in: „Extreme Agression“; (1998); Noise International