

Masterarbeit:

**Rechtsextremistische Musik als ein
identitätsstiftendes Merkmal des
norwegischen Attentäters
Anders Behring Breivik**

Vorgelegt von: Marc Hild

Inhalt

1. Einleitung	1
1.1 Fragestellung und Methodik.....	2
1.2 Begriffsdefinitionen	7
1.3 Forschungsstand	11
2. Anders Behring Breivik, der Terror und die Sangerin Saga	12
2.1 Die Taten in Oslo und Utøya.....	12
2.2 Das <i>lone wolf terrorism</i> -Konzept.....	14
2.3 Breiviks Manifest: Die Verbindung zu Sagas Musik	16
2.4 Sagas offizielle Stellungnahme	21
3. Sagas Œuvre und ihr neustes Werk <i>Weapons of Choice</i>	25
3.1 Eckdaten zur Interpretin Saga	25
3.2 Betrachtung von Sagas Gesamtwerk.....	26
3.3 Liedtextanalyse der von Breivik zitierten Lieder	30
3.3.1 Lied 1: One Nation Arise.....	30
3.3.2 Lied 2: Hypocrite.....	34
3.3.3 Lied 3: Black Bannered Legion.....	36
3.3.4 Lied 4: Ode To A Dying People	41
3.3.5 Lied 5: The Nation's Fate.....	46
3.3.6 Lied 6: Tomorrow Belongs To Me.....	51
3.3.7 Lied 7: The Snow Fell	53
3.4 Das Album <i>Weapons of Choice</i> – Booklet	57
3.5 Liedtextanalyse einzelner Lieder des Albums <i>Weapons of Choice</i>	60
3.5.1 Lied 1: Impossible Battles.....	60
3.5.2 Lied 2: My man	63
3.5.3 Lied 3: Arise.....	67
3.5.4 Lied 4: Kinsland	70

3.5.5 Lied 5: Tall man crying.....	79
3.5.6 Lied 6: Weapons of Choice.....	84
3.5.7 Lied 7: Sacrifice	87
3.5.8 Lied 8: Always here for you	90
3.5.9 Lied 9: Green fields of France	92
4. Schlussbetrachtung.....	95
Literaturverzeichnis	99
Primärquellen.....	99
Sekundärliteratur	99
Internetquellen	112
Anhang A: Textkorpus der von Breivik zitierten Lieder	116
Anhang B: Textkorpus der CD <i>Weapons of Choice</i>.....	123
Anhang C: Scans der Digipack-Edition.....	131
Anhang D: Scans der Jewelcase-Edition	140

1. Einleitung

„Musik ist das ideale Mittel, um Jugendlichen den Nationalsozialismus näherzubringen, besser als dies in politischen Veranstaltungen gemacht werden kann.“¹ – Ian Stuart Donaldson

Das obige Zitat des verstorbenen britischen Musikers und Frontmannes der Band *Skrewdriver*, Ian Stuart Donaldson, findet sich in nahezu jeder (wissenschaftlichen) Auseinandersetzung mit rechtsextremistischer Musik.² Obgleich es sich auf den ersten Blick lediglich auf Jugendliche zu beziehen scheint, ist der damit in den Mittelpunkt gerückte Ideologietransport doch eine der Kernfunktionen rechtsextremistischer Musik. Dieses Anliegen, das rechtsextremistischer Musik per se innewohnt, erklärt sodann auch die überaus wichtige Rolle, die der Musik innerhalb extremistischer Bestrebungen weltweit zuteilwird.³ So konstatiert der vom deutschen Bundesministerium des Innern jährlich herausgegebene Verfassungsschutzbericht des Jahres 2014 für die Bundesrepublik Deutschland, dass „im Rechtsextremismus ganz spezifisch die Musikszene ein bedeutendes Medium für Radikalisierung wie Rekrutierung“⁴ ist. Belegt wird dieser Befund durch den Umstand, dass sich besonders in rechtsextremistischen Liedtexten „Beleidigungen von Migranten und [...] viele Aufforderungen zu gewalttätigen Angriffen“⁵ wiederfinden, die Täter unter Umständen anspornen können und teilweise auch gezielt sollen.

¹ Ian Stuart Donaldson, Interviewpassage aus dem Film: *Lieder der Verführung*, Regie: Karl-Heinz Käfer, 60 Minuten, ZDF/ARTE. 1994, zit. nach: Dornbusch/Killguss, *Unheilige Allianzen*, S. 274.

² Bei *Skrewdriver* (abgewandelt von englisch *screwdriver*, dt.: „Schraubenzieher“) handelt es sich um eine ehemalige rechtsextremistische Band aus Großbritannien. Nach ihrer Gründung Ende der 1970er-Jahre als Punk-/Oi!-Band wandte sie sich zu Beginn der 1980er-Jahre der rechtsextremistischen Ideologie zu. Durch ihre Veröffentlichungen sowie durch die Initiierung des in Deutschland verbotenen Netzwerkes *Blood & Honour* unter Federführung von Ian Stuart Donaldson prägte sie in den darauffolgenden Jahren den europäischen Rechtsrock nachhaltig. Nach dem Unfalltod Donaldsons im Jahr 1993 löste sich die Band auf, vgl. Redaktion der *Belltower.News*: *Skrewdriver*, URL: <https://www.belltower.news/skrewdriver-50924/>, Artikel vom 2. April 2008, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

³ Neben dem Ideologietransport sind auch weitere Aspekte äußerst bedeutend, vgl. dazu auch Madedt, in: *Linksextremismus in Deutschland*, S. 35-42. Der damit einhergehenden zentralen Bedeutung rechtsextremistischer Musik für den Rechtsextremismus steht auch nicht entgegen, dass aus musikwissenschaftlicher Perspektive mitunter die Bewertung von rechtsextremistischer Musik als sogenannte „Einstiegdroge“ in die rechtsextremistische Szene als „schlechterdings falsch“ bestritten wird, vgl. Hindrichs, in: *Rechtsrock*, S. 179, 193.

⁴ Bundesministerium des Innern, *Verfassungsschutzbericht 2014*, S. 41.

⁵ Vgl. Erb/Kohlstruck, in: *Strategien der extremen Rechten*, S. 248.

Aufgrund ihres Stellenwertes und der unterschiedlichen Funktionen, die der rechtsextremistischen Musik zukommen, ist es in der Auseinandersetzung mit ihr unentbehrlich einen ganzheitlichen Ansatz zu pflegen. Dies ermöglicht es, extremistische Geschehen, Tendenzen, Phänomene und daraus resultierende politisch-motivierte Straftaten vollumfänglich zu erfassen und erklärbar zu machen.⁶ Ein solches Phänomen stellt neben anderen auch Anders Behring Breivik dar, der im Juli 2011 mit den Anschlägen von Oslo und auf Utøya 77 Menschen das Leben nahm. Trotz der in der medialen Berichterstattung breit diskutierten und sehr ergiebigen Gerichtsverhandlung, die gar zwei psychiatrische Gutachten zu Breivik forderte, wurde der Aspekt, dass Musik eine wichtige Rolle in Breiviks Leben und damit im Laufe seines Radikalisierungsprozesses gespielt haben könnte, allseits weithin außen vor gelassen.

Das Manifest des Attentäters, das jener kurz vor der Begehung seiner Taten per E-Mail verbreitete, offenbart, dass es für Breivik rechtsextremistische Interpretationen gab, die ihm zu weiterer Motivation verhalfen und ihn anspornten. Eine der wichtigsten unter ihnen dürfte – angesichts der vergleichsweise raumnehmenden Darstellung im Manifest – die Sängerin Saga gewesen sein. Breivik beruft sich explizit und inhaltlich direkt auf Lieder und Liedtexte der Sängerin. Im Nachhinein erfolgte zwar eine Distanzierung seitens Saga. Allerdings kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass ihre rechtsextremistische Musik ein wichtiger Bestandteil im Leben Breiviks war.

1.1 Fragestellung und Methodik

Eine wenigstens einseitige Verbindung zwischen Breivik und Saga existiert, wie oben dargelegt, zweifelsfrei. Im Jahr 2014 veröffentlichte Saga mit dem Album *Weapons of Choice*, das beim schwedischen Label Midgård Records erschien, ihre erste CD nach den Anschlägen in Norwegen. In Anbetracht dessen ist es geboten, sich der Frage zu widmen, ob Saga nach Breiviks Anschlägen wirklich Abstand genommen hat von den rechtsextremistischen Inhalten, auf die sich Breivik in seinem Manifest berief und von denen sie sich distanzierte, oder ob es sich dabei lediglich um Hypokrisie handelte. Enthält die neue Veröffentlichung also die gleichen rechtsextremistischen Botschaften wie ihre

⁶ Siehe hierzu beispielhaft etwa die Ausführungen zur Bedeutung der rechtsextremistischen Musik(szene) im Verfassungsschutzbericht 2017, vgl. Bundesministerium des Innern, Verfassungsschutzbericht 2017, S. 62-65.

alten Werke oder hat sich ein grundlegender Wandel bei Saga vollzogen, so dass es einem potenziellen Attentäter nicht mehr möglich sein wird, sich auf rechtsextremistische Inhalte in Sagas Veröffentlichung zu berufen? Dieser Frage, die hinsichtlich Sagas Glaubwürdigkeit und der Bewertung ihrer Distanzierung von essenzieller Bedeutung ist, wird im Folgenden nachgegangen.

Im Hinblick auf diese Zielsetzung, nämlich die ideologische Positionierung der Sängerin Saga zu eruieren, den Einfluss ihrer Musik auf Breivik im Vorfeld seiner Taten zu beleuchten und ihr aktuellstes Album zu bewerten, ist es daher erforderlich, werkgerechte Methoden anzuwenden. Basierend auf der Annahme, dass Kommunikation ein vielschichtiger und komplexer Vorgang ist, soll im Folgenden das Kommunikationsmodell nach Schulz von Thun als Grundlage dienen.⁷ Dieses findet aufgrund seines „starke[n] Anwendungsbezug[s] und seine[r] Praktikabilität“⁸ in der Praxis in Anwendungsbereichen der Kommunikationspsychologie durch die Nutzer⁹ großen Zuspruch. Demnach besteht eine Nachricht aus vier unterschiedlichen Ebenen (Abbildung 1). Zunächst gibt es den Sachinhalt, der die Sachinformationen, die der Sender dem Empfänger mitteilen möchte, beinhaltet. Hinzu kommt der Aspekt der Selbstoffenbarung. Danach besitzt jede Nachricht auch Informationen über die sendende Person, die sowohl aus bewusster als auch aus unbewusster Selbstenthüllung bestehen können. Drittens enthält eine Nachricht auch eine Beziehungsaussage, die Aufschluss darüber gibt, wie die Beziehung zwischen Sender und Empfänger definiert wird. Und schließlich hat eine Nachricht viertens immer auch eine Appellfunktion. Dabei wird davon ausgegangen, dass ein Sender mithilfe seiner Botschaft gemeinhin auch etwas bewirken möchte. Der Adressat soll also dazu gebracht werden, gewisse Dinge zu tun oder zu unterlassen, etwas zu fühlen oder zu denken.

⁷ Vgl. Schulz von Thun, *Miteinander reden 1 – Störungen und Klärungen*.

⁸ Röhner/Schütz, *Psychologie der Kommunikation*, S. 18.

⁹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in der vorliegenden Arbeit das generische Maskulinum verwendet. Die Ausführungen beziehen sich jedoch gleichermaßen auf weibliche und männliche Personen.

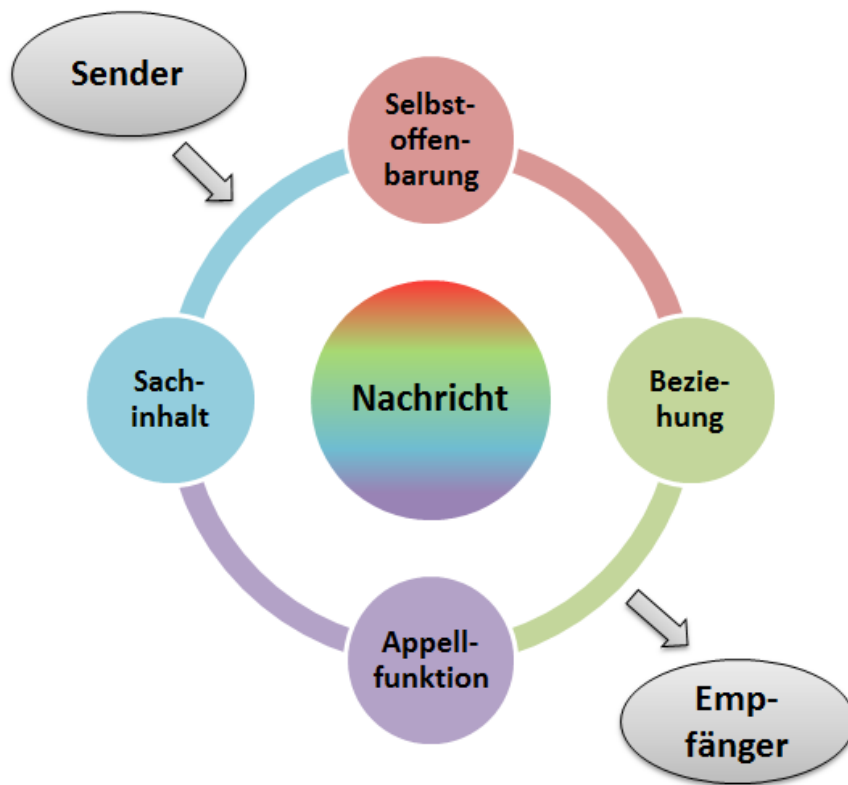


Abbildung 1: Kommunikationsmodell nach Schulz von Thun: Miteinander reden, 1981 (Quelle: eigene Darstellung).

Diesem Modell folgend, müssen entsprechende Interpretationsansätze Verwendung finden, die sowohl die textexternen als auch die textimmanenten Aspekte berücksichtigen können. Um dem Anliegen der Arbeit nachzukommen, empfiehlt es sich daher, solche Werkzeuge anzuwenden, die auf die Sinn- und Inhaltsermittlung des Textes ausgerichtet sind. Daher erfolgt die Analyse der zu untersuchenden Liedtexte unter Hinzuziehung des Textbeschreibungs- bzw. -analysemodells von Doreen Löffler.¹⁰ Es werden zur Interpretation der Texte unterschiedliche Dimensionen herangezogen: die Situationsdimension, die Sozialdimension, die Sachdimension, Strukturdimension und Funktionsdimension.¹¹

¹⁰ Löffler, in: Textsorten und Systemtheorie, S. 251-272.

¹¹ Vgl. hierzu auch die Ausführungen bei Madest, in: Jahrbuch Extremismus & Demokratie (E & D). 25. Jahrgang 2013, S. 140-148.

Die Situationsdimension beschreibt den konkreten Kontext, innerhalb dessen die Musik rezipiert wird. Hierunter fallen etwa Konzerte, Feiern oder – bei extremistischer Musik – auch Demonstrationen. Das gemeinsame Erleben der Musik stellt einen wichtigen Anknüpfungspunkt für Extremisten dar.

Mithilfe der sogenannten Sozialdimension sollen die unterschiedlichen Rollen der Kommunikationsteilnehmer erfasst werden. Dies sind bei Liedtexten hauptsächlich einerseits die Rolle des Musikers bzw. Texters und andererseits die Rolle des Musikrezipienten / Zuhörers.

Die Sachdimension dient der Beschreibung der Themenfelder, die innerhalb der Texte verarbeitet worden sind. Dabei ist zu berücksichtigen, dass innerhalb eines Liedtextes durchaus mehrere Themenfelder eine Rolle spielen können. Innerhalb dieser Dimension sind auch die explizit extremistischen Bezüge eines Liedtextes herauszustellen.

Im Fokus der Strukturdimension wiederum liegt die Betrachtung sowohl der Struktur als auch der Stilistik der Liedtexte. Eingang finden an dieser Stelle beispielsweise typische Klischee- und Feindbildkonstruktionen, die für extremistische Liedtexte kennzeichnend sein können.

Schließlich wird mithilfe der Funktionsdimension das Hauptaugenmerk auf die explizit oder implizit beabsichtigte Wirkung der Liedtexte gelenkt. Es wird untersucht, welche unterschiedlichen Funktionen den Liedern – neben der offenkundigen Unterhaltungsfunktion – mitunter innewohnen (können).

Allerdings wurde das Modell von Löffler dem hiesigen Bedarf angepasst. Die von Löffler entworfene Ikonizitätsdimension, die die Interaktion von Text und Bild beschreibt, wird außen vor gelassen und nicht in die Analyse der in Rede stehenden Liedtexte eingebunden. Ausschlaggebend hierfür ist, dass keines der Lieder von Saga selbst mit einem entsprechenden Musikvideo veröffentlicht worden ist.

Darüber hinaus ist es bei der Interpretation eines Liedtextes erforderlich, noch weitere Gesichtspunkte mit einzubeziehen, die auch die textexternen Einflüsse und Auswirkungen berücksichtigen. Das gilt vor allem dann, wenn politische Bezüge erkennbar werden, um mögliche Interpretationslücken, die entstehen könnten, zu schließen. Dementsprechend sollen nachfolgend die *numerische*,

die *ideologische*, die *authentische* sowie die *kontextuale* Auslegung ergänzend eingesetzt werden, um ein möglichst komplettes Bild der zu analysierenden Liedtexte zu erhalten und die Analyse der Situations- und Sozialdimension sowie der Sach-, Struktur- und Funktionsdimension der Lieder zu ermöglichen.

Die *numerische* Auslegung zielt im Wesentlichen auf die „statistische Auswertung“ eines Textes ab. Es wird geprüft, welche Worte oder Phrasen überproportional genutzt werden, in welchem Teil des Textes die Kernbotschaft enthalten ist (bei Liedtexten: Strophe oder Refrain) und welcher der Grundbestandteile des Textes überwiegt.

Einen Kontrast dazu stellt die *ideologische* Auslegungsmethode dar, die nicht auf zahlenmäßig erfassbare Werte zielt, sondern herauszufinden versucht, ob, und wenn ja, warum ein Text einer bestimmten Ideologie zuzuordnen ist. Ist eine Zuordnung möglich, geht es um die Erfassung der postulierten Ideologiefragmente. Nicht zuletzt ist hierbei auch entscheidend, wie unterschiedliche Ideologiefragmente dargestellt werden, etwa mittels Glorifizierung oder auch Diffamierung.

Darüber hinaus wird bei der *authentischen* Interpretation eines Textes die Perspektive des Verfassers eingenommen und untersucht, ob dieser selbst für den vermittelten Inhalt steht oder eine Rolle – zum Beispiel in Form eines lyrischen Ichs – einnimmt. Wichtig ist hier auch, welche Atmosphäre durch den Text beim Rezipienten erzeugt wird und wie sich die Kernbotschaft auf die Gestaltung des restlichen Textes auswirkt.

Hinsichtlich der *kontextualen* Auslegungsmethoden stehen schließlich mögliche Kontexte, wie historische, wirtschaftliche oder autobiographische Zusammenhänge, im Fokus. Ziel ist die Herausarbeitung der Perspektive, aus welcher der Verfasser den Inhalt vermittelt. Zudem kommt es darauf an, inwieweit beispielsweise Emotionen oder Rechtfertigungen eine Rolle spielen.

Mithilfe dieser unterschiedlichen Ansätze, die die Betrachtung der formal-metrischen Aspekte in den Hintergrund treten lassen, soll in dieser Arbeit eine Analyse sowohl der von Breivik in dessen Manifest zitierten englischsprachigen Liedtexte als auch einzelner Lieder des Werks *Weapons of Choice* der

Sängerin Saga erfolgen.¹² Dazu wurden die Liedtexte in möglichst wortgetreuer Form transkribiert. Dieser Schritt war bei dem zu untersuchenden Album erforderlich, da die Texte nicht, wie sonst bei der Mehrzahl der Veröffentlichungen im Musikbereich üblich, (komplett)¹³ im Booklet enthalten waren. Problematisch war hierbei jedoch, dass die Liedtexte zum Teil akustisch nicht verständlich waren, sodass stellenweise vorhandene Lücken nicht geschlossen werden konnten.¹⁴

Des Weiteren erhält die Analyse im Fortgang der Arbeit eine festgelegte Form. Zunächst erfolgt eine gegliederte Inhaltsangabe der Liedtexte. Die eigentliche Analyse der Texte schließt sich daran an. In ihr werden die Texte im Sinne der zuvor genannten Auslegungsmethoden auf ihre Besonderheiten und inhaltlichen Aussagen hin untersucht.

Schließlich ist darauf hinzuweisen, dass nicht bei jedem Text alle Interpretationsansätze ergiebig sind. Daher ist es geboten, sich auf diejenigen Ansätze zu beschränken, die ertragreiche Ergebnisse zutage fördern. Zudem sei angemerkt, dass in der Analyse nicht stetig der Hinweis auf die jeweils angewandte Methode erfolgt. Vielmehr greifen die einzelnen Methoden ineinander über und ergänzen sich derart, dass sie sich auch im Laufe einer Betrachtung miteinander verschränken.

1.2 Begriffsdefinitionen

Mangels einer konsistenten Verwendung der Terminologie existiert eine Vielzahl von Theorien, Definitionen und Ansätzen, wie sich Rechtsextremismus erfassen lässt. Um sich adäquat mit dem Themenfeld rechtsextremistische Musik auseinandersetzen zu können, muss daher zu Beginn eine Erläuterung dessen stattfinden, was im Folgenden unter diesem Terminus verstanden wird. Auf dieser Basis kann dann der Frage nachgegangen werden, ob und inwieweit diese Breivik beeinflusst hat oder haben könnte und ob sich Saga mittels ihres neuen Albums hiervon losgelöst hat.

¹² Zur hiervon abweichenden Vorgehensweise bei der Untersuchung von Liedern innerhalb der Musikwissenschaft vgl. Hemming, Methoden der Erforschung populärer Musik.

¹³ Weitere Ausführungen zum Inhalt und zur Gestaltung des Booklets erfolgen im Unterpunkt „3.4 Das Album *Weapons of Choice* – Booklet“.

¹⁴ Zwei der Lieder – *Arise* und *Kinsland* – wurden bereits auf dem im Jahr 2004 bei Midgård Records erschienenen Sampler *White Pride World Wide VI* veröffentlicht. Selbst im dortigen Booklet sind die Liedtexte der Lieder nicht enthalten.

Das Begriffspaar „rechtsextremistische Musik“ soll nachfolgend als Sammelbezeichnung für die Kombination von Texten mit rechtsextremistischen Ideologiefragmenten und unterschiedlichen Musikstilen definiert werden. Das heißt, dass die Texte zumindest einzelne Elemente der rechtsextremistischen Ideologie enthalten. Diese wiederum können unterschiedlichster Art und in mehr oder weniger starker Ausprägung vorhanden sein. Ziel des jeweiligen Interpreten ist es dabei, diese Elemente an den Hörer zu transportieren und so stereotype Denkmuster, die ins rechtsextremistische Weltbild passen, zu festigen.

Festzuhalten ist, dass die Musik erst mit einem entsprechend ideologisch aufgeladenen Text als rechtsextremistisch klassifiziert werden kann und somit der Blick auf den Liedtext von wesentlicher Bedeutung ist. Darüber hinaus können allerdings auch Aussagen des Musikers bzw. der Musikerin, die Verwendung entsprechender Symbolik durch ihn oder sie oder aber Auftritte in eindeutig rechtsextremistischem Kontext (z. B. ein Auftritt bei einer Parteiveranstaltung einer rechtsextremistischen Partei oder auf einem Konzert mit anderen rechtsextremistischen Bands) weitere Hinweise für eine möglicherweise vorhandene rechtsextremistische Kernbotschaft liefern. Entscheidend ist vor allem bei Zweifelsfällen schließlich die Gesamtschau der vorliegenden Anhaltspunkte, die es zu deuten gilt und aus der sich eine entsprechende Einordnung ergeben kann.

Dabei soll auch nicht verschwiegen werden, dass diese Bewertung im Ermessensspielraum des jeweiligen Betrachters liegt und daher naturgemäß nicht frei von möglicher Kritik ist. Problematisch wird die Einstufung eines Liedes als rechtsextremistisch bei der Abgrenzung hin zu legitimer Kritik oder Provokation im Rahmen der Kunstfreiheit. Daher ist es vonnöten, anhand werkgerechter Maßstäbe eine fundierte Analyse der einzelnen Liedtexte sowie die Einordnung des einzelnen Werks in das Gesamtwerk des Interpreten vorzunehmen, um eine zutreffende Bewertung abgeben zu können. Geschieht dies nicht, könnte Musik in unzulässiger Weise inkriminiert werden, was in einem demo-

kratischen Rechtsstaat weder speziell im Zuge der wissenschaftlichen Auseinandersetzung noch im Rahmen der politischen Bildung und Aufklärung – oder gar im Rahmen der Strafverfolgung – gewünscht sein kann.¹⁵

Der Begriff Rechtsextremismus wird im alltäglichen Sprachgebrauch, vor allem in den Medien, rege verwendet. Ein genaues Verständnis von Rechtsextremismus bleibt jedoch weithin umstritten. Grundlegend wird differenziert zwischen der amtlichen Verwendung des Begriffs einerseits und dem sozialwissenschaftlichen Sprachgebrauch andererseits. Als rechtsextremistische Ideologieelemente gelten hierbei – insofern besteht weitestgehend Einigkeit – die Themenfelder Nationalismus, Rassismus und Islam- bzw. Judenfeindlichkeit, ein autoritäres Staatsverständnis sowie die Ideologie der Volksgemeinschaft.¹⁶

Im Vergleich zu den Verfassungsschutzbehörden in Deutschland und ihrer als „amtlich“ bezeichneten Extremismusdefinition, gehen die Sozialwissenschaften in ihrem Verständnis wesentlich weiter und erfassen neben Bestrebungen auch Einstellungen. In der vorliegenden Arbeit soll aufgrund der hohen Praktikabilität die Definition des Politikwissenschaftlers Armin Pfahl-Traughber Verwendung finden. Pfahl-Traughber definiert Rechtsextremismus wie folgt: „Als die zentrale ideologische Grundlage des Rechtsextremismus kann demgegenüber die Überbewertung ethnischer Zugehörigkeit gelten, also die Auffassung, wonach die Nation oder Rasse den höchsten Stellenwert im politischen Selbstverständnis hat. In dieser Sicht werden Grund- und Menschenrechte als un-

¹⁵ Vgl. dazu die Entscheidung des Bundesverfassungsgerichts, Beschluss vom 03. November 2000 – 1 BvR 581/00. Zur grundsätzlichen Problematik der Einschränkung der Meinungsfreiheit im Rahmen des politischen Diskurses äußert sich auch Meier, in: Extremismus und Terrorismus als Herausforderung für Gesellschaft und Justiz, S. 104-111.

¹⁶ Im Folgenden kann lediglich eine überblicksartige Darstellung zum Begriff Rechtsextremismus und seiner theoretischen Herleitung erfolgen. Eine umfassende Erläuterung und Wiedergabe der vor allem in den Sozialwissenschaften kontrovers geführten Debatte um die korrekte Verwendung des Terminus wäre an dieser Stelle zu weitreichend. Vgl. dazu: Grumke, in: Erlebniswelt Rechtsextremismus, S. 19-35; Hüllen, Definition und Dimension, Erscheinungsformen und Kernaussagen des Linksextremismus; Kailitz, Politischer Extremismus in der Bundesrepublik Deutschland; Pfahl-Traughber, Rechtsextremismus. Eine kritische Bestandsaufnahme nach der Wiedervereinigung (hier insb. S. 23-26 und S. 165-195); Stöss, Rechtsextremismus im Wandel; eine tiefgehende diskursanalytische Auseinandersetzung zum Wandel des (Rechts-)Extremismusbegriffs in der politischen Bildung, der Wissenschaft, der Öffentlichkeit und beim Verfassungsschutz bis zum heutigen Stand findet sich bei: Ackermann u. a., Metamorphosen des Extremismusbegriffes.

tergeordnete oder falsche Wertvorstellungen angesehen, was auf die Ablehnung von tragenden Normen demokratischer Verfassungsstaaten hinausläuft. Entsprechend zielt das politische Idealbild einer Gesellschaftsordnung bei Rechtsextremisten auf die Etablierung eines autoritären oder totalitären Staates, der auf der Basis einer ethnisch und politisch homogenen Gesellschaft bestehen soll. Entgegen weit verbreiteter Auffassungen muss sich rechtsextremistische Ideologie nicht nur auf nationalsozialistische Vorstellungen beziehen. Darüber hinaus gibt es auch konservativ, nationalistisch, nationalrevolutionär oder völkisch geprägte Ideologievarianten, die mitunter gravierende Unterschiede zur nationalsozialistischen Ideologie aufweisen.“¹⁷

Der Rechtsextremismus baut demnach auf den folgenden vier übergeordneten ideologischen Grundpfeilern auf: 1. Überbewertung der ethnischen Zugehörigkeit, 2. Prinzip der Ungleichwertigkeit, 3. politischer Autoritarismus und 4. identitäres Gesellschaftsverständnis. Dieser Sichtweise von Pfahl-Traugber¹⁸ ist in hiesigem Kontext als Arbeitsgrundlage auch der Vorzug vor jener der Verfassungsschutzbehörden zu gewähren, da sie sich, anders als die amtliche, nicht bloß an Bestrebungen orientiert, sondern verschiedene Definitionsansätze aus der Verwaltungspraxis und der Wissenschaft kombiniert und sowohl Einstellungen als auch Verhaltensweisen einbezieht.

Im Ergebnis liegt somit – gemäß dem dieser Arbeit zugrundeliegenden Verständnis von Rechtsextremismus – ein rechtsextremistisches Lied vor, wenn der Liedtext Ideologieelemente des Rechtsextremismus nach obiger Definition von Pfahl-Traugber beinhaltet.¹⁹

¹⁷ Pfahl-Traugber, in: Jahrbuch für Terrorismus- und Extremismusforschung 2008, S. 16. Diese Definition soll, darauf sei erneut hingewiesen, nicht verleugnen, dass in der Wissenschaft keine abschließende Einigkeit über die Begriffsdefinition besteht.

¹⁸ Eine inhaltlich übereinstimmende Definition ist auch zu finden bei: Möller, in: Rechtsextremismus und „Nationalsozialistischer Untergrund“, S. 132-135.

¹⁹ Zur eingehenden Beschäftigung mit rechtsextremistischer Musik und ihrer Entstehungsgeschichte empfiehlt sich der grundlegende Sammelband Dornbusch/Raabe, RechtsRock. Bestandsaufnahme und Gegenstrategien. Einen querschnittsartigen Überblick zur rechtsextremistischen Musik in Deutschland liefert auch Senatsverwaltung für Inneres und Sport, Rechtsextremistische Musik.

1.3 Forschungsstand

Hinsichtlich der vorhandenen (Forschungs-)Literatur ergab sich bei der Recherche ein ambivalentes Bild, das sich aus den beiden Themenkomplexen ergibt, die in dieser Arbeit behandelt werden.

Einerseits gibt es zu Breivik bzw. den Anschlägen und dem sich daran anschließenden Prozess eine Fülle von journalistischen Darstellungen, populärwissenschaftlicher Literatur und auch wissenschaftlichen Aufsätzen aus unterschiedlichen Fachgebieten. So finden sich beispielsweise Abhandlungen aus Soziologie, Politikwissenschaft, Psychologie, Terrorismusforschung oder auch Kriminologie, die in diese Arbeit Eingang gefunden haben. Da derart viele Fachgebiete von der Causa Breivik tangiert werden und das Geschehen mit dem Urteilsspruch im Jahr 2012 erst seit relativ kurzer Zeit als abgeschlossen betrachtet werden kann, existiert bis heute auch kein Standardwerk, wie es bei anderen historischen Ereignissen zuweilen der Fall ist.

Zur bloßen Darstellung der Anschläge jedoch empfiehlt es sich, auf das Urteil des Osloer Bezirksgerichts zurückzugreifen, da die darin enthaltenen Erkenntnisse jedenfalls als verifiziert angesehen werden können. Dem gegenüber neigen viele Darstellungen der Anschläge, die in überwiegender Zahl der populärwissenschaftlichen, sogenannten Sachliteratur zuzuordnen sind, dazu ausschmückend und emotional zu berichten. Dadurch entsteht bei diesen die Gefahr, unsachlich und nicht mehr objektiv zu beschreiben. Diese Fehlerquelle wurde mit hiesigem Vorgehen umgangen.

Im Gegensatz zur Literaturlage bezüglich Breivik und der Anschläge muss festgestellt werden, dass es an wissenschaftlicher, möglichst objektiver Literatur zur Sängerin Saga mangelt. Monographien oder Sammelbände, die sie zum Forschungsgegenstand haben, sind nicht vorhanden. Einzig der Ethnomusikologe Benjamin R. Teitelbaum veröffentlichte einige Aufsätze, in denen er sich mit Saga auseinandersetzt. Der Erfolg und die Wirkungsweise der Sängerin Saga sind zudem Gegenstand in Teitelbaums zuletzt veröffentlichtem Buch *Lions of the North: Music and the New Nordic Radical Nationalism*.²⁰ Allerdings sind darüber hinaus keine weiteren Veröffentlichungen auffindbar,

²⁰ Vgl. Teitelbaum, *Lions of the North*.

die sich auf angemessen wissenschaftlichem Niveau mit der Sängerin beschäftigen. Daher muss konstatiert werden, dass sich bislang nur vereinzelt und unsystematisch mit Saga bzw. ihrem Werk auseinandergesetzt wurde. Diesem Umstand wird mit der vorliegenden Arbeit entgegengewirkt.

Dem gegenüber existiert zu einzelnen Themenkomplexen, die während der Analyse der einzelnen Lieder zum Vorschein kamen, jeweils eine Fülle an wissenschaftlicher Literatur. Darunter befinden sich Themen wie Esoterik im Rechtsextremismus und Frauen im Rechtsextremismus ebenso wie beispielsweise die Person David Eden Lane. Bei diesen Themenkomplexen war es im Vorfeld nicht möglich, eine Gesamtschau aller in den einzelnen Wissensbereichen bekannten Literatur vorzunehmen und es musste eine Auswahl stattfinden. Dabei wurde stets darauf geachtet, den aktuellen Wissensstand abzubilden und bei kontroversen Ansichten auch Gegenpositionen darzustellen, um ein ausgewogenes Meinungsbild zu erreichen.

2. Anders Behring Breivik, der Terror und die Sängerin Saga

Am 22. Juli 2011 war Norwegen Augenzeuge des schlimmsten Terroranschlags der neueren Geschichte, als Anders Behring Breivik zuerst eine selbstgefertigte Bombe in der Nähe des Regierungsgebäudes in Oslo detonieren ließ und anschließend auf der Insel Utøya ein Massaker anrichtete. Dies rückte ihn umgehend in den Fokus nicht nur der norwegischen Medien und warf Fragen nach den Hintergründen der Tat auf. Um diese beantworten zu können erfolgt eine Betrachtung sowohl der eigentlichen Tat als auch des von ihm kurz vor der Tat verbreiteten Manifests.²¹

2.1 Die Taten in Oslo und Utøya²²

Am Freitag, dem 22. Juli 2011 parkte Breivik um 15:17 Uhr einen VW-Kleintransporter am Eingang zu einem Hochhaus im Regierungsviertel in Oslo, in dem sich neben dem Regierungssitz auch die Räumlichkeiten des Justizministeriums befinden. Zu dieser Zeit befanden sich wenigstens 250 Menschen

²¹ Vgl. Bannenberg, in: Gesamte Strafrechtswissenschaft in internationaler Dimension, S. 1205-1222.

²² Die Angaben zu Breiviks Leben und den Anschlägen sind dem Urteil des Osloer Bezirksgericht - TOSLO-2011-118627-24 (11-188627MED-OTIR/05) - und den im Zuge des Prozesses angefertigten psychiatrischen Gutachten entnommen.

im Gebäude und in den angrenzenden Büros. Auf der Straße in unmittelbarer Nähe zum Tatfahrzeug waren etwa 75 Personen zugegen. Im Fahrzeug hatte Breivik eine selbst gebaute Bombe, zusammengesetzt aus 950 Kilogramm Kunstdünger, Diesel und Ammoniumnitrat, platziert (sog. Selbstlaborat). Eine Zündschnur mit etwa sieben Minuten Brennzeit genügte, um sich zu Fuß zum nahe gelegenen Fluchtfahrzeug (Modell Fiat Doblò) zu begeben. Um 15:25 Uhr explodierte die Bombe planmäßig und erzeugte mit ihrer enormen Sprengkraft eine gewaltige Druckwelle.

Die umhergeschleuderten Bruchstücke und Einzelteile trafen acht Personen und verursachten letale Verletzungen. Weitere neun Personen erlitten erhebliche Schädigungen, die sich abfolgend chronisch manifestierten.²³ Neben diesen direkt betroffenen Personen erlitten mindestens 200 weitere Personen physische Verletzungen durch die Explosion, die teilweise auf Intensivstationen behandelt werden mussten. Neben den körperlichen Schädigungen leiden bis heute viele der Opfer an psychischen Gesundheitsbeeinträchtigungen. Nicht zuletzt kam es zu erheblichen Behinderungen des behördlichen Betriebs in Norwegen. Da die Büros vieler Ministerien infolge des Anschlags nicht mehr nutzbar waren – wenngleich kein Gebäude komplett einstürzte –, mussten Notlösungen gefunden werden und die behördlichen Aktivitäten konnten nur eingeschränkt ablaufen. Außerdem verursachte die Explosion Panik und erhebliche Furcht in der norwegischen Bevölkerung mit Folgen für das Sicherheitsgefühl.

Nach diesem ersten Anschlag war es Breivik möglich, mit dem Fluchtfahrzeug zum See *Tyrifjord* zu fahren, in dem sich die Insel Utøya befindet. Nachdem er sich vor Ort als Polizist verkleidet und mit genügend Schusswaffen sowie Munition ausgerüstet hatte, konnte er gegen 17:00 Uhr unter dieser Legende problemlos auf die Insel übersetzen. Dort befanden sich zu diesem Zeitpunkt aufgrund des jährlich stattfindenden Sommercamps der sozialdemokratischen Jugendorganisation *Arbeidernes Ungdomsfylking* (AUF) 564 Menschen, unter ihnen 530 Jugendliche. Gegen 17:15 Uhr traf die Fähre an der Insel ein. Kurz nachdem der Bootsführer und eine weitere Passagierin die Fähre mit Breivik

²³ Im Urteil des Osloer Gerichts werden die Todesopfer sowie die Verletzten namentlich erwähnt. Ebenso verhält es sich mit später auf der Insel Utøya ermordeten Menschen.

zusammen verlassen hatten, eröffnete dieser das Feuer auf die beiden. Damit begann sein Massenmord, im Zuge dessen er bis zur Ankunft der Polizei auf der Insel und seiner widerstandslos erfolgten Festnahme um etwa 18:35 Uhr 69 Menschen das Leben nahm. Somit starben an beiden Tatorten 77 Menschen.

Die meisten der Opfer starben durch die von Breivik abgegebenen Schüsse bzw. durch die Folgen der Verletzungen, zwei Personen ertranken auf der Flucht. Im Zuge der Ermittlungen konnten bei der Mehrheit der Getöteten mehrere Schussverletzungen – vor allem im Kopf- und Brustbereich – nachgewiesen werden; viele von ihnen wurden auch im Rücken oder im Hinterkopf getroffen.

2.2 Das *lone wolf terrorism*-Konzept

Angesichts der Tatsache, dass Breivik nach den Erkenntnissen aus dem Gerichtsprozess offenkundig alleine handelte, stellt sich die Frage, ob er als sogenannter *lone wolf terrorist*²⁴ gesehen werden kann. Ist dies der Fall, ist darüber hinaus entscheidend, welchen Einfluss die von ihm konsumierte Musik möglicherweise gehabt haben könnte.

Lange Zeit wurde Terrorismus als Phänomen von Gruppen betrachtet, die mithilfe von „politisch motivierter Gewaltanwendung“²⁵ darauf abzielen, „eine politische Ordnung in systematisch geplanter Form mit dem Ziel des psychologischen Einwirkens auf die Bevölkerung durchgeführt werden und dabei die Möglichkeit des gewaltfreien und legalen Agierens zu diesem Zweck als Handlungsoption ausschlagen sowie die Angemessenheit, Folgewirkung und Verhältnismäßigkeit des angewandten Mittels ignorieren“^{26, 27}. Allerdings kommt dem eigenständigen und ohne Weisungen agierenden Einzeltäter, dem *lone wolf*, aufgrund der von ihm ausgehenden anhaltenden Bedrohung immer mehr

²⁴ Der Begriff des *lone wolf* geht zurück auf die damals einflussreichen amerikanischen Rassisten Tom Metzger und Alex Curtis, die ihn Ende der 1990er-Jahre prägten, vgl. Spaaij, *Understanding Lone Wolf Terrorism*, S. 25. Da die deutsche Übersetzung (Einsamer-Wolf-Terrorist) etwas ungenau erscheint und weniger verbreitet ist, wird im Folgenden die originär englische Bezeichnung *lone wolf* verwendet.

²⁵ Pfahl-Traugber, in: *Jahrbuch für Terrorismus- und Extremismusforschung* 2008, S. 33.

²⁶ Ebd.

²⁷ Dieser gruppenbezogene Terrorismusbegriff wird für Deutschland unter anderem mit dem vom Linksterrorismus der RAF geprägten Bild begründet, vgl. Hartleb, *.SIK-Journal*, S. 77, 79-80.

Bedeutung zu²⁸, sodass sich auch die Terrorismusforschung mittlerweile vermehrt mit diesem Phänomen beschäftigt.

Der grundlegende Unterschied zu dem herkömmlichen Bild von Terroristen²⁹ besteht bei *lone wolves* darin, dass sie isoliert handeln – also gerade keine Gruppenkohärenz existiert – und eine Beobachtung dadurch oftmals schwierig bis unmöglich erscheint.³⁰ Es können in der Gesamtbetrachtung folgende Merkmale definiert werden, die dem *lone wolf terrorism* zu eigen sind³¹: der *lone wolf* ist demnach eine Person, welche 1. individuell operiert, 2. vorgeblich aus einer politischen Motivation heraus handelt, 3. keinem terroristischen Personenzusammenschluss oder -netzwerk angehört, 4. keine Befehle von Außenstehenden empfängt oder von diesen gelenkt wird, 5. gleichsam keinem Einfluss einer Befehlsstruktur unterstehen und 6. die propagandistische Verbreitung ihres (in der Regel) extremistischen Weltbildes selbst organisieren.³² Abzugrenzen ist der *lone wolf terrorism* außerdem vom Amoklauf. Der grundlegende Unterschied besteht in der Motivation. Während *lone wolves* politische Ziele verfolgen, agieren Amokläufer aus einer persönlichen Kränkung heraus und töten ihre Opfer wahllos in einem willkürlichen Akt. Gleichwohl soll nicht verschwiegen werden, dass die Grenzen zwischen beiden Tätergruppen fließend sein können und eine Unterscheidung zuweilen äußerst schwierig ist. Für den Fall Breivik konstatiert Hartleb gar, dass die Klassifizierung der Taten als Amoklauf nur daran scheitert, dass Breivik zuvor „eine wenn auch krude politische Botschaft [...] hinterließ und vorgeblich aus politisch-destruktiven Motiven handelte“³³.

²⁸ Vgl. Backes, in: Politische Studien, S. 56-67.

²⁹ Vgl. Hartleb, .SIAK-Journal, S. 77, 80.

³⁰ Vgl. Spaaij: Understanding Lone Wolf Terrorism (Fn. 24), S. 2.

³¹ Vgl. Hartleb, .SIAK-Journal, S. 77, 80.

³² Ähnlich auch: Spaaij, Understanding Lone Wolf Terrorism, S. 16-20. In seiner Definition grundsätzlich übereinstimmend, erläutert Spaaij darüber hinaus die einzelnen Gesichtspunkte eingehender und setzt sich kritisch mit anderen Stimmen in der Terrorismusforschung auseinander; vor allem im Hinblick auf mögliche Unterstützungsleistungen etwas kulanter und weitgreifender ist hingegen die Definition von Jeffrey D. Simon, die „minimal support from one or two other people“ mit einschließt, vgl. Simon, Lone Wolf Terrorism, S. 266.

³³ Hartleb, .SIAK-Journal, S. 77, 78.

Entscheidend im vorliegenden Fall ist die Einordnung Breiviks in das *lone wolf terrorism*-Konzept. Die Frage, ob Breivik nun als ein solcher *lone wolf* zu klassifizieren sei, wird kritisch diskutiert bejaht.³⁴ Der zuweilen erhobene Einwand, Breivik sei lediglich ein Produkt einer salonfähig gewordenen Islamophobie, vermag hingegen nicht zu überzeugen, da er den Entwicklungsprozess und die Vorgehensweise eines *lone wolf* verkennt oder gar komplett außen vor lässt. En detail lassen sich die zuvor genannten Merkmale allesamt bei Breivik finden, sodass sich eine Klassifizierung als *lone wolf* geradezu aufdrängt:

Breivik agierte – trotz gegenteiliger Behauptungen – alleine und eigenständig, wie im Strafverfahren festgestellt wurde³⁵; er empfing auch keine Befehle von Außenstehenden. Wie anhand des Manifests deutlich wird, handelte er auch – zumindest vorgeblich – in dem Glauben, eine imaginierte Masseneinwanderung bzw. die Islamisierung Europas stoppen zu müssen.³⁶ Ebenso sorgte er mit der Verbreitung des Manifests und der Veröffentlichung eines Videos für die Publizität seiner Botschaft und verantwortete selbst Art, Umfang, Ort und Zeit seiner Taten.

2.3 Breiviks Manifest: Die Verbindung zu Sagas Musik

Ein weiterer Bestandteil der oben beschriebenen Anschläge ist ein nur kurze Zeit zuvor von Breivik veröffentlichtes Dokument. Unter dem Pseudonym *Andrew Berwick* verschickte er das Werk mit dem Titel *2083 – A European Declaration of Independence* an eine große Anzahl von E-Mail-Empfängern.

Das Dokument, das nach Breiviks eigenen Angaben vornehmlich aus plagiierten Abschnitten unterschiedlichster Autoren besteht,³⁷ gliedert sich in mehrere Bestandteile. Neben dem Vorwort, der Einleitung und einem Glossar existieren drei Bücher („books“), die den inhaltlichen Schwerpunkt bilden. Zunächst liefert der Autor im ersten Buch einen pseudowissenschaftlichen theoretischen

³⁴ Vgl. beispielsweise Hartleb, .SIAK-Journal, S. 77, 90; Bannenberg, in: Gesamte Strafrechtswissenschaft in internationaler Dimension, S. 1216; Bannenberg, Zeitschrift für Internationale Strafrechtsdogmatik, S. 435, 438-439; Doroszczyk, Scientific Journal of the Military University of Land Forces, S. 173, 179.

³⁵ Vgl. Bannenberg, in: Gesamte Strafrechtswissenschaft in internationaler Dimension, S. 1216.

³⁶ Vgl. Bannenberg, Zeitschrift für Internationale Strafrechtsdogmatik, S. 435, 438; Hartleb, .SIAK-Journal, S. 77, 84.

³⁷ Vgl. Breivik, 2083, S. 5.

Teil. Er beinhaltet einen Gegenentwurf zur herkömmlichen Geschichtsschreibung und soll als historisch-ideologische Grundlage dienen. Breivik beschreibt sodann im zweiten Buch mit dem Titel „Europe Burning“ den Ist-Zustand Europas aus seiner Sicht. Dazu skizziert er eine Gefährdung Europas durch unterschiedliche Bedrohungen wie den Islam, den Nationalsozialismus und den Multikulturalismus bzw. „Kulturmarxismus“. Dieser scheinbar immensen Bedrohung, so Breiviks Schlussfolgerung, müsse jeder Einzelne entgegentreten. Unter dem Titel „A Declaration of pre-emptive War“ beinhaltet das dritte Buch folgerichtig eine Anleitung für Nachahmungstäter.³⁸

Darin geht Breivik unter anderem auf die Vorbilder ein, derer er sich bediente. Diese stellten offenkundig einen erheblichen Einflussfaktor für ihn dar. Breiviks Ausführungen zufolge halfen sie ihm, sich während der Vorbereitung auf die Taten zu motivieren und sich ideologisch zu festigen. Ausgehend von obiger Kategorisierung Breiviks als *lone wolf*, ist klar zu erkennen, wie entscheidend der Selbstradikalisierungsprozess für den jeweiligen Einzeltäter ist.³⁹

Allerdings ist ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass kein festgezurrtes Schema existiert, anhand dessen ein potenzieller *lone wolf* identifizieren werden kann. Die Einzeltäter werden in diesem Prozess von unterschiedlichen Faktoren und Motivationen beeinflusst und durchlaufen den Prozess hin zur absoluten Gewaltbereitschaft auf unterschiedlichen Wegen. Spaaij fasst dies wie folgt zusammen: „The radicalization process, then, should be viewed as consisting of a complex and dynamic set of circumstances and mechanisms that shape the individual's 'causal story' and is arguably unique for each individual.“⁴⁰

Die verschiedenen Einflussfaktoren, die unterschiedlichster Couleur sein können, müssen dabei individuell im jeweiligen Einzelfall gewichtet werden, so dass einige von ihnen herausragen, andere wiederum weniger bedeutsam sind. Unter diese Einflüsse können persönliche Umstände oder der soziale

³⁸ Eine weitergehende Darstellung und Analyse der Denkweise Breiviks sowie eine kontextuale Einordnung des Phänomens *Counterjihad* erfolgt bei Archer, in: *Extreme Right Wing Political Violence and Terrorism*, S. 169-185.

³⁹ Vgl. Hartleb, *SIK-Journal*, S. 77, 92; eine ausführliche Darstellung der Einflussfaktoren im Radikalisierungsprozess liefert Spaaij, *Understanding Lone Wolf Terrorism*, im dortigen 6. Kapitel „Influences and Radicalization“.

⁴⁰ Spaaij, *Understanding Lone Wolf Terrorism*, S. 53.

Hintergrund fallen. Ebenso können die gewichtigsten unter ihnen aber auch soziokultureller oder aber politisch-gesellschaftlicher Art sein.

Bei der Betrachtung des Selbstradikalisierungsprozesses wird jedoch oftmals unterschätzt, wie einflussreich und bedeutsam auch Musik sein kann. Dies betrifft insbesondere extremistische Musik, bei der vor allem „den Textbotschaften besondere Bedeutung zukommt“⁴¹. Die Perzeption von Musik bzw. den Liedtexten spielt sich allerdings nicht bloß auf einer Ebene ab, sondern basiert auf einer diffizilen Wechselwirkung zwischen physiologischer Veranlagung, psychologischen Einflüssen sowie maßgebenden Umweltfaktoren. Das macht eine allgemeingültige Erklärung für die unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen, die sich mit dem Phänomen der Wahrnehmung von Musik beschäftigen, auch heute noch unmöglich.⁴²

Dennoch existieren überaus plausible Modelle, mithilfe derer eine Erklärung der Wirkung von Liedtexten auf den Rezipienten geliefert werden kann. Hierzu erfolgt zunächst ein Blick auf die grundsätzliche Verbindung zwischen Musik und Text, die dem Liedstück immanent ist, wenn der Hörer – unter Umständen wiederholt und langfristig, wie es bei Breivik der Fall war – sie wahrnimmt: Das menschliche Gedächtnis liegt, verkürzt formuliert, in der Großhirnrinde, wobei die linke Gehirnhälfte für rationales und logisches Denken zuständig ist, die rechte hingegen für Emotionen und Sinneswahrnehmungen.⁴³ Hört ein Mensch Musik, die mit einem Liedtext unterlegt ist, werden beide Hälften aktiviert, was im Zuge des Verarbeitungsprozesses mit der „Lateralisation von Sprache und Musik“⁴⁴, die demnach getrennt voneinander analysiert werden, zu tun hat: die linke Gehirnhälfte dient dazu, den Text sowohl optimal zu verarbeiten und zu verstehen (Akustik) als auch den Sinn der Worte (Semantik)

⁴¹ Elverich/Glaser/Schlimbach, *Rechtsextreme Musik*, S.45. Die Autorinnen betonen diese besondere Bedeutung von Texten insbesondere bei „rechtsextremer Musik“ (gemeint ist damit rechtsextremistische Musik).

⁴² Vgl. Köbberling, Gesa, *Rechtsrock und Gewalt*, in: *Rechtsrock*, S. 339.

⁴³ Eine Erläuterung dieses sehr komplexen Gefüges und des Vorgangs im Gehirn ginge an dieser Stelle zu weit. Für eine detaillierte und verständliche Darstellung der Musikwahrnehmung und der dabei ablaufenden neuronalen Prozesse vgl. Koelsch/Schröger, in: *Musikpsychologie*, S. 393-412.

⁴⁴ Frings/Müller, *Biologie der Sinne*, S. 215. Mit Lateralisation ist hier eine Arbeitsteilung innerhalb des Hörsystems gemeint.

zu begreifen; die rechte ermöglicht es, die durch die Musik evozierten Emotionen wahrzunehmen. So entsteht eine Beziehung zwischen dem Inhalt des eingespielten Liedtextes und den erweckten Emotionen des Hörers.⁴⁵

Auf Basis dieser Erkenntnis und unter Zuhilfenahme lernpsychologischer Modelle lässt sich nun in einem weiteren Schritt erörtern, „wie ein zunächst bedeutungsloser Reiz eine kognitive, emotionale oder verhaltensmäßige Bedeutung erhält“⁴⁶.⁴⁷ Beispielhaft kann an dieser Stelle diesbezüglich unter anderem auf die Typen des Regel-/Begriffslernens und des klassischen Konditionierens zurückgegriffen werden:⁴⁸ So ist es einleuchtend, dass die Verknüpfung zwischen politischer Botschaft im Liedtext und wahrgenommener Musik umso besser und nachhaltiger gespeichert wird, je häufiger sie hergestellt wird oder wenn der Rezipient ein starkes Motiv hat, diese Verbindung herzustellen (Regel-/Begriffslernen). Dieses Motiv kann insbesondere darin liegen, Freude zu empfinden. Breivik suchte im Rahmen seiner Vorbereitung und seines Selbstradikalisierungsprozesses offenkundig nach Autoren und Werken, die ihn in seiner Sicht stärkten, dass eine scheinbare „Gefahr der Islamisierung Europas“ existiert. Er war demnach darauf aus, eine solche Verbindung – auch bei der Musikrichtung, die zu hören ihm Freude bereitet – herzustellen. An diesem Punkt angelangt, war er nach diesem Modell für die politischen Botschaften in Sagas Liedtexten folglich äußerst empfänglich.

Wird die Musik in einer bestimmten Situation gehört und/oder mit bestimmten Emotionen verbunden,⁴⁹ kann es unter gegebenen Umständen dazu kommen, dass „die Musik alleine – auch hier nach wiederholter Darbietung – die Gefühle und Kontexte auslöst bzw. in Erinnerung zurückruft, die zuvor allein durch den

⁴⁵ Vgl. Juslin/Sloboda, in: *The Psychology of Music*, S. 583-645.

⁴⁶ Dollase, in: *Rock von Rechts II*, S. 109.

⁴⁷ Vgl. zum Thema auch Georgi/Göbel/Gebhardt, in: *Music that works*, S. 301-319.

⁴⁸ Vgl. Dollase, in: *Rock von Rechts II*, S. 109; Dollase erläutert noch weitere lernpsychologische Erklärungsansätze, die u. a. in Bezug auf den situativen Kontext (wie z. B. Konzertbesuch) greifen, hier jedoch vernachlässigt werden können.

⁴⁹ Die emotionale Wirkung von Musik ist einer der Hauptgründe für Menschen, überhaupt Musik zu hören, vgl. Kowal-Summek, *Neurowissenschaften und Musikpädagogik*, S. 258. Kowal-Summek konstatiert richtigerweise, dass die Gründe für den Musikkonsum vielfältig seien: Menschen hörten Musik „nicht nur, um durch sie quasi rezeptiv in eine bestimmte Stimmung versetzt zu werden, sondern sie hören und/oder machen Musik, um sich selbst in eine bestimmte Stimmung zu versetzen, d. h. um Gefühle hervorzurufen, sie zu intensivieren, zu verstärken [...]“

Kontext ausgelöst wurden“⁵⁰ (klassisches Konditionieren).⁵¹ Im Fall von Breivik diente die Musik dem Zweck der moralischen Ertüchtigung und der Motivation („to sustain your high morale and motivation for years“⁵²). Er konsumierte sie nach eigener Aussage über lange Zeit hinweg während seiner annähernd alltäglichen Rituale.⁵³ Hinsichtlich Saga lässt sich festhalten, dass der Konsum ihrer Werke durch Breivik erfolgte, weil sie sowohl seinen Musikgeschmack als auch seine ideologischen Grundsätze bediente. Die Wahrscheinlichkeit, dass dadurch der Konditionierungsprozess zum Zuge gekommen ist, darf demnach als sehr hoch eingeschätzt werden.

Schlussendlich muss nach diesen Ausführungen noch einschränkend darauf hingewiesen werden, dass das Hören von Musik ein äußerst individueller Vorgang ist, der, wie oben gezeigt, von unterschiedlichsten Aspekten beeinflusst wird.⁵⁴ Daher lässt sich eine endgültige Bewertung des Grads der Einflussnahme vonseiten Sagas Musik nicht mit Sicherheit abgeben. Dennoch muss der Konsum ihrer Musik im Lichte der Rolle betrachtet werden, die Musik im Selbstradikalisierungsprozess einnehmen kann. Pieslak fasst dies nach seiner Betrachtung der Funktion von Musik in unterschiedlichen extremistischen Personenzusammenschlüssen folgendermaßen zusammen: „By appealing to the emotional sensibilities of the listener, and possibly bypassing a critical reflection of the message, music can operate as a pivotal catalyst in the process of radicalization.“⁵⁵

Anhand des aktuellen Forschungsstandes und der Aussagen, die Breivik in Bezug auf Saga in seinem Werk getroffen hat, ist es statthaft anzunehmen, dass die Musik Breivik in seiner Ideologisierung bestätigte und diese vorantrieb. Darüber hinaus war sie als Teil eines regelmäßigen Rituals integraler

⁵⁰ Vgl. Dollase, in: *Rock von Rechts II*, S. 109.

⁵¹ Vgl. Roederer, *The Physics and Psychophysics of Music*, S. 195. Roederer stimmt in der Sache hierin überein, nennt diesen Prozess im Hinblick auf die äußeren Einflussfaktoren allerdings „cultural conditioning“.

⁵² Breivik, 2083, S. 846.

⁵³ Vgl. ebd., S. 845-846. Siehe zu diesem Thema auch Teitelbaum, in: *Musikk etter 22. juli [sic!]*, S. 119-139.

⁵⁴ Vgl. Dollase, in: *Noten des Hasses – rechtsextremistische Musik als Kommunikations- und Propagandainstrument*, S. 18-24.

⁵⁵ Pieslak, *Radicalism and Music*, S. 240.

Bestandteil der Vorbereitungshandlungen zu den terroristischen Taten.⁵⁶ Zwar radikalisierte Breivik sich vornehmlich mittels antiislamischer Schriften und Blogs im Internet,⁵⁷ indes ist auch ein erheblicher Einfluss der von ihm konsumierten Musik auf sein Verhalten und seine Gefühlswelt kaum zu bestreiten. Im Gegenteil kann die Bedeutung der Musik für ihn kaum überschätzt werden.⁵⁸ Deutlich wird dies anhand des Raumes, den er ihr in seinem Manifest widmet.

2.4 Sagas offizielle Stellungnahme

Nachdem Breivik sein sogenanntes Manifest veröffentlicht hatte, wurde dem Dokument angesichts der verheerenden Folgen seiner Taten großes Interesse zuteil, versprach es doch, einen Einblick in seine Gedankenwelt zu ermöglichen. Doch nicht nur seine Vorbereitungshandlungen und ideologischen Überzeugungen hielt er dort fest. Er nannte auch einige seiner Idole.

Neben einigen Bloggern, Islamkritikern, Terroristen und bekannten Rechtspopulisten⁵⁹ war eines dieser Vorbilder demnach auch Saga. Doch ebenso wie in ihrer späteren öffentlichen Distanzierung, verneinte sie auch im Interview mit Benjamin R. Teitelbaum, der die Sängerin auf diesen Umstand ansprach,⁶⁰ jeden (erheblichen) Einfluss, den ihre Musik auf „radical nationalist activism“⁶¹ als auch auf Breivik gehabt haben könnte. Indes kann das nicht darüber hinwegtäuschen, dass zwischen extremistischen Parolen und extremistischen Handlungen ein konsistenter Zusammenhang besteht. Zwar haben derlei Äußerungen nicht zwangsläufig auch extremistische Handlungen zur Folge. Sie

⁵⁶ Vgl. Bjørøy/Hawkins, in: *Musikk etter 22. juli* [sic!], S. 157. Die Autoren konstatieren hinsichtlich der Unterstützungsfunktion der Musik: „Without music Breivik’s motivation and strength of conviction would not have been the same.“

⁵⁷ Vgl. Simon, *Lone Wolf Terrorism*, S. 52.

⁵⁸ Vgl. Pieslak, *Radicalism and Music*, S. 92-95. Auch für Pieslak tut sich die Frage auf, ob Breivik ohne den enormen Einfluss der Musik in der Lage gewesen wäre, seine Pläne auf die geschehene Art und Weise durchzuführen. Er sympathisiert sogar mit der Annahme, dass Breivik ohne die Motivationsmusik – zu welcher maßgeblich Sagas Lieder gehören – „may have lost morale and abandoned his plans for attack“.

⁵⁹ So zitiert Breivik zum Beispiel häufig den äußerst islamkritischen Blogger „Fjordman“ und die Islamkritikerin „Bat Ye’or“ – ein Pseudonym der britischen Autorin Gisèle Littman; er orientiert sich hinsichtlich Vorgehensweise und formulierter Ideologiekritik offensichtlich in Teilen am sogenannten „Unabomber“ Theodore Kaczynski und preist die konspirative Vorgehensweise des Terrornetzwerkes al-Qaida; schließlich wurde er namentlich auch vom niederländischen Rechtspopulisten Geert Wilders beeinflusst.

⁶⁰ Vgl. Teitelbaum, in: *Ethnomusicology*, S. 405, 409.

⁶¹ Ebd.

prägen aber oftmals das ideologische Grundgerüst für den oder die Täter und sind zugleich sowohl Motivation als auch Rechtfertigungsgrund.

Am 27. Juli 2011 folgte nunmehr die öffentliche Distanzierung seitens Saga (Abbildung 2). Darin schrieb sie:

„It has come to my attention that my music has been cited, along with a number of other people and groups, as going some way to inspiring one of the most vile and criminal acts in recent history. [...]



Abbildung 2: Offizielle Stellungnahme Sagas vom 27. Juli 2011 (Quelle: Screenshot ihrer offiziellen Webseite thisissaga.com)

My music is conceived to be a positive step towards celebrating our identity and bringing about positive cultural and political change. Like a great many of artists and musicians, my music is designed to give hope to those who otherwise would have little.

Change is brought about through political and cultural means by like-minds working together for a greater cause not brought about by

warped loners acting out their murderous intentions. I have never sought to encourage or promote violence and I never shall. [...] Love/S⁶²

⁶² Saga: Official Statement from July 27th 2011, URL: <https://web.archive.org/web/20181004074412/http://www.thisissaga.com/news-20112711-newsite.html>, abgerufen am 15.08.2019. Die ursprüngliche Webseite von Saga ist aktuell nicht erreichbar. Mithilfe der sogenannten "Wayback Machine" des gemeinnützigen Projekts "Internet Archiv" ist es jedoch möglich,

Einen Tag später schließt sich die Verbreitung der Distanzierung via Facebook an die zuvor erfolgte Stellungnahme an (Abbildung 3).⁶³



Abbildung 3: Offizielle Stellungnahme Sagas vom 28. Juli 2011 (Quelle: Screenshot von Sagas offiziellem Facebook-Auftritt, URL: <https://www.facebook.com/pages/Saga/249159933080>, abgerufen am 26.10.2019).

Direkt mit Breiviks Berufungen auf sie konfrontiert, distanziert sich Saga also von derartigen Handlungen. Dass ihre Musik unter Umständen aufstachelnde Wirkung entfalten kann, kommt ihr dabei vorgeblich nicht in den Sinn. Sie sieht sich und ihr musikalisches Wirken vielmehr als eine Art positive Inspirationsquelle, die Hoffnung spenden soll. Damit folgt sie dem Beispiel anderer, von Breivik zum Teil genannter Idole, die ebenfalls nicht mit den Taten in Verbindung gebracht werden möchten. Dessen ungeachtet stellt Saga für viele Aktivist*innen des rechtsextremistischen Spektrums eine Galionsfigur dar.

Würde Saga nachhaltig mit Breivik in Zusammenhang gebracht werden, bedeutete das zum einen „schlechte Presse“, also einen Imageschaden. Zum anderen führte dies wiederum zu Umsatzeinbußen – es wäre schlichtweg schlecht für das Geschäft mit der Musik. Angesichts der Tatsache, dass Saga einen recht hohen Bekanntheitsgrad im rechtsextremistischen Umfeld besitzt und somit vermutlich wenigstens einen soliden Absatz für sich verbuchen kann, bedeutete dies wohl erhebliche finanzielle Einbußen.

eine archivierte Version der Webseite abzurufen. Die zu speichernden Seiten werden hierzu regelmäßig aufgerufen und archiviert. Sollte eine Webseite noch nicht im Archiv vorhanden sein, ist es jedem Internetnutzer möglich, die künftige Aufnahme der angegebenen Webseite manuell zu veranlassen. Die hier angegebene Version datiert auf den 26.09.2019. Sie ist die letzte Version der ursprünglichen Webseite von Saga.

⁶³ Saga: Offizieller Facebook-Auftritt, URL: <https://www.facebook.com/pages/Saga/249159933080>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

Ein lapidar veröffentlichtes Statement, mit dem unter anderem diese Folgen verhindert werden sollen, bedarf also bei der Frage, ob es eine ernstliche Abkehr von der rechtsextremistischen Ideologie bei Saga gibt, einer näheren Untersuchung.⁶⁴ Vielmehr ist es unabdingbar, weitere Faktoren miteinzubeziehen, um eine wirklich fundierte Bewertung abgeben zu können. Dazu könnten beispielsweise weitere Statements, Interviews, Musikauftritte der Sängerin oder nachfolgende Werke in Betracht kommen. Da Saga sich mittels ihrer vorangegangenen Alben immer auch politisch positionierte, erscheint die Analyse ihres neusten Werks im Folgenden als die sinnvollste und ergiebigste dieser Alternativen.

⁶⁴ Der gegenteilige Eindruck wird dem Leser leider vermittelt, wenn Autoren lediglich auf Sagas Distanzierung im Nachhinein verweisen, dies aber nicht weiter hinterfragen, vgl. Pieslak, *Radicalism and Music*, S. 94.

3. Sagas Œuvre und ihr neuestes Werk *Weapons of Choice*

3.1 Eckdaten zur Interpretin Saga



Abbildung 4: Lina Erikson („Saga“) in einer Online-Meldung der Zeitung *Barometern*, Quelle: Anders Enstrom (Hrsg.): *Guldlimpar* (Fn. 6565).

Bei eingehender Beschäftigung mit der Sängerin Saga ist schnell festzustellen, dass es über die Privatperson nur wenige verifizierte Informationen gibt. Sie bemüht sich offenkundig, wie viele andere bekannte Persönlichkeiten auch, das Privatleben aus dem Fokus der Öffentlichkeit herauszuhalten. Dennoch werden im Folgenden einige wenige Eckpunkte zur Person selbst und ihrem bisherigen musikalischen Wirken skizziert.

Hinter der schwedischen Sängerin Saga verbirgt sich die Schwedin Lina Erikson (alternative Schreibweise: Eriksson). Dies belegt eine im Internet zu findende Meldung der schwedischen Zeitung *Barometern* (Abbil-

dung 4).⁶⁵ Bei der in dieser Meldung abgebildeten Frau handelt es sich ganz offenkundig um die Sängerin Saga.

⁶⁵ Vgl. Anders Enstrom (Hrsg.): *Guldlimpar*: Johan Edlund och Lina Eri..., URL: <http://www.barometern.se/guldlimpar/johan-edlund-och-lina-eri/> vom 24.02.2006, zuletzt abgerufen am 26.10.2019. Die Meldung der Zeitung enthält ein Bild, auf dem Lina Erikson mit einem Kind im Arm abgebildet ist. Neben ihr befinden sich laut der Meldung Johan Edlund sowie ein weiterer Junge. Die Bildunterschrift lautet: „Johan Edlund och Lina / Erikson, fick den 21/12 en / dotter som heter Thea. Vikt 2 / 785 g, längd 48 cm. / Syskon: Victor.“ Bei der abgebildeten Frau handelt es sich ganz offenkundig um die Sängerin Saga. Dem entsprechen auch weitere Hinweise von Internetnutzern, die Saga als Lina Erikson identifizieren; vgl. „MrsMagoo“ im Flashback-Forum: Forumsbeitrag vom 13.08.2011 im Thread „Skvaller om sångerskan Saga [Vitmaktmusik]“, URL: <https://www.flashback.org/sp32210629>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019. Ebenso schreibt der User „Giga Mozaidze“ in der Videobeschreibung des von ihm hochgeladenen Videos Folgendes: „Saga (Carolina ‚Lina‘ Erikson) is a Swedish singer/songwriter. She's the former vocalist of gothic metal band Symphony of Sorrow.“, vgl. „Giga Mozaidze“ auf YouTube: Videobeschreibung des Uploads „SAGA – The Snow Fell (lyrics)“, URL: <https://archive.org/details/youtube-fr3vuv-gMGk>, hochgeladen am 06.03.2015, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

Lina Erikson wurde im Jahr 1975 in Südschweden geboren.⁶⁶ Obwohl sie einen verhältnismäßig hohen Bekanntheitsgrad genießt und als Interpretin Saga im rechtsextremistischen Musikgeschäft Erfolg aufweisen kann, betreibt sie für ein regelmäßiges Einkommen einen Beautysalon und arbeitet als Verkäuferin. Sagas gute Englischkenntnisse resultieren aus den Lebensabschnitten, die sie in der Vergangenheit in den USA und in Großbritannien verbracht hat.⁶⁷

3.2 Betrachtung von Sagas Gesamtwerk

Um einen umfassenden Blick auf Saga werfen zu können, ist es unumgänglich, sich neben den von Breivik in dessen Manifest zitierten Liedern auch dem vorherigen Gesamtwerk von Saga zuzuwenden.

Die musikalische Karriere begann für Saga im Jahr 1998, als sie als Background-Sängerin für die Band *Pluton Svea* beim Album *88% Unplugged* mitwirkte. Dabei wurde sie von den Produzenten ihres späteren Labels Midgård Records entdeckt, die sie für anstehende Projekte engagieren wollten.

Midgård Records ist ein in Göteborg/Schweden beheimatetes rechtsextremistisches Label mit einem dazugehörigen Vertrieb, das vor allem in den skandinavischen Ländern hohe Popularität genießt. Neben den Veröffentlichungen von Saga vertreibt Midgård Records die Werke von weiteren international einschlägig bekannten Bands. Dazu gehören zum Beispiel die Formierungen *No Remorse*, *Skrewdriver* und *Brutal Attack*, aber auch deutsche Bands wie *Macht & Ehre* oder *Stahlgewitter*. Bekanntheit erlangten außerdem die Sampler-Reihen *Pro Patria I-III* und *White Pride World Wide I-V*, auf denen sich jeweils unterschiedliche rechtsextremistische Interpreten wiederfinden. Dementsprechend muss jedem Sänger/jeder Sängerin, der/die sich auf eine Zusammenarbeit mit Midgård Records einlässt, bewusst sein, dass er/sie sich in rechtsextremistischen Kreisen bewegt und mit diesen sowie dem dazugehörigen Gedankengut zwangsläufig auch in Verbindung gebracht wird.

Im Jahr 2000 veröffentlichte sodann das Band-Projekt *Symphony of Sorrow* – ein Zusammenschluss von Saga als Leadsängerin und der Band *Triskelon* –

⁶⁶ Vgl. Teitelbaum, in: *Ethnomusicology*, S. 410. Glaubt man darüber hinaus den Angaben, die die Nutzerin „MrsMagoo“ im Forum „Flashback“ gemacht hat, lässt sich das Geburtsdatum auf den 27. September 1975 präzisieren, vgl. „MrsMagoo“: Forumsbeitrag vom 13.08.2011 (Fn. 65).

⁶⁷ Vgl. Teitelbaum, in: *Ethnomusicology*, S. 410.

bei Midgård Records das Album *Paradise Lost*.⁶⁸ Noch im selben Jahr erschienen dann sowohl das Live-Album *Live & Kicking*⁶⁹ als auch die beiden *Skrewdriver*-Cover-Alben *My Tribute to Ian Stuart (Vol. 1)* und *My Tribute to Ian Stuart (Vol. 2)*. Im Jahr 2001 folgte dann der letzte Teil der Cover-Trilogie mit *My Tribute to Ian Stuart (Vol. 3)*. Durch das Einsingen der populären *Skrewdriver*-Lieder war Saga über die nationalen Grenzen hinweg erfolgreich. Sie wurde in der Folge dieser Veröffentlichungen einem größeren Personenkreis bekannt und erreichte auch dank ihres Aussehens einen Kultstatus im rechtsextremistischen Musikbereich. Seit damals dient sie als präsentables Aushängeschild der Szene. An diesen frühen Erfolg allerdings reihte sich Anfang der 2000er-Jahre eine zweijährige Schaffenspause.

Die nächsten musikalischen Beiträge – insgesamt fünf Songs – lieferte Saga auf dem Midgård Records-Sampler *Pro Patria III* (2003). Besonderes Merkmal an diesem Sampler ist, dass die Texte auf Schwedisch gesungen wurden, wohingegen Saga ansonsten in englischer Sprache singt. 2005 folgte mit *Symphony of Sorrow* die Vollveröffentlichung *Symphony of Hatred*. Auffällig ist, dass dies vorerst das letzte Album ist, das Saga mit ihrer Band publizierte. Seither tritt Saga als Solistin auf, die bislang die Alben *On my own* (2007) und *Comrades Night Live* (2009) herausgebracht hat.⁷⁰

Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass nach diesen Veröffentlichungen eine Stagnation einsetzte. Dem Turnus folgend, hätte auch im Jahr 2011 – dem Jahr von Breiviks Anschlägen – eine Veröffentlichung erfolgen müssen. Dies geschah jedoch nicht.

⁶⁸ Ebd., S. 411.

⁶⁹ Auf dem Album befinden sich Live-Aufnahmen der Veranstaltung *Midgard's 2000 Ian Stuart Memoria gig*, vgl. Saga: my music. Live & Kicking, URL: <https://web.archive.org/web/20180922234239/http://thisissaga.com/mymusic-liveandkicking.html>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

⁷⁰ Weitere Informationen zu den zuvor genannten Alben sind auf Sagas offiziellem Internetauftritt zu finden, vgl. Saga: my music, URL: <https://web.archive.org/web/20180923000029/http://www.thisissaga.com/mymusic.html>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

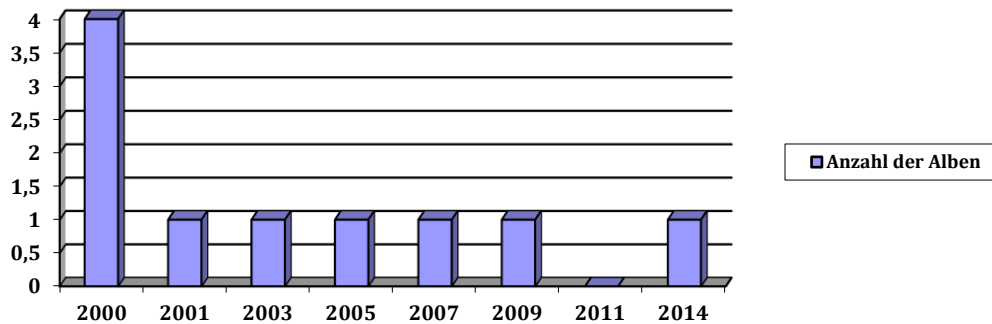


Abbildung 5: Im Jahr von Breiviks Anschlägen erfolgt, entgegen dem vorherigen Trend, keine Veröffentlichung von Saga.

Erst im Jahr 2014 folgte das Album *Weapons of Choice*. Zwar veröffentlichte dieses Album erneut Midgård Records, allerdings gingen mit dieser Publikation allem Anschein nach Streitigkeiten einher, die schließlich in Rechtsstreitigkeiten mündeten. So schreibt der Nutzer „Al Kelz“ im rechtsextremistischen Stormfront-Forum: „I just talked to Saga .[sic!] The new cd ,*Weapons of Choice*‘ that has been released by her old label Midgard was not authorized by her in anyway .[sic!] She is turning the matter over to her lawyer. It has already been removed from the Saga fansite and promoting this could be considered copyright infringement and that is illegal under U.S. Law and thus a violation of StormFront posting policy.“⁷¹ Allerdings ist nicht ersichtlich, welcher Aspekt der Veröffentlichung des Albums ausschlaggebend war und die Auseinandersetzung zwischen der Sängerin und dem Label eskalieren ließ. Unabhängig davon ist bislang keine öffentliche Distanzierung seitens Saga zu dem Album erfolgt, weshalb es ihr folgerichtig – trotz möglicher rechtlicher Differenzen zwischen ihr und dem zuständigen Label – in vollem Umfang zugerechnet werden kann und muss.

⁷¹ „Al Kelz“ im Stormfront-Forum: Forumsbeitrag vom 02.06.2014 im Thread „Saga“, URL: <https://www.stormfront.org/forum/t469898-25/?postcount=223#post12140168>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019. Die Glaubwürdigkeit der Aussage ergibt sich zum einen aus dem hohen Ansehen, das der Nutzer im Forum ausweislich der Renommeepunkte genießt. Zum anderen wird an anderer Stelle auf diesen Beitrag verwiesen, sobald das Album zur Sprache kommen soll. Der indirekt formulierten Aufforderung von „Al Kelz“, nicht über das Album zu diskutieren, weil es offene Rechtsstreitigkeiten geben soll, kommen die anderen Nutzer des Forums offenbar auch nach, vgl. hierzu: „RJM Brigade“ im Stormfront-Forum: Forumsbeitrag vom 10.01.2015 im Thread „New Saga album“, URL: <https://www.stormfront.org/forum/t1082368/?postcount=10#post12591868>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

Unter Einbezug des Gesamtwerks von Saga sind darüber hinaus noch weitere Besonderheiten auszumachen. Zum einen setzt Saga auf das Vermarktungskonzept der Mehrfachinterpretation. Auf den sieben unter ihrem Namen veröffentlichten Alben befinden sich neben 36 Saga zuzurechnenden Liedern insgesamt 22 Cover der Band Skrewdriver sowie 18 Lieder, die nicht ihrer Feder entstammen und in diesem Sinne ebenfalls eine Mehrfachinterpretation darstellen. Zudem ist insbesondere auffällig, dass sich das Lied „Tomorrow Belongs To Me“ insgesamt ganze vier Mal auf den veröffentlichten Alben wiederfindet.

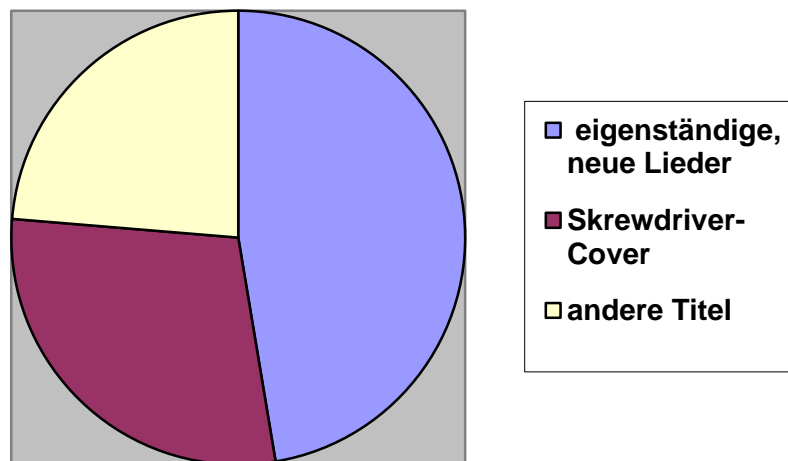


Abbildung 6: Zusammensetzung des Gesamtwerks von Saga aus eigenständigen, neuen Liedern, Skrewdriver-Covern sowie diversen anderen Titeln

Schließlich ist eine weitere Besonderheit auszumachen: Entgegen der Gepflogenheiten im künstlerischen Betrieb sowie der entsprechenden Rechtsvorschriften beachtet Saga die Rechte Dritter nicht. Bereits ihr Name ist gleichlautend mit dem Namen der kanadischen Rockband „Saga“ und steht insoweit im Konflikt mit deren Rechten am Namen. Das Ziel der Sängerin ist offenkundig, dass bei entsprechenden Suchen im Internet bei Suchmaschinen oder anderen Plattformen auch sie in den Treffern angezeigt wird und so mehr Aufmerksamkeit für sich und ihre Musik generiert wird.

Darüber hinaus verletzt sie auch gezielt Urheberrechte Dritter. Dies geschieht vor allem, wenn bekannte Musikstücke anderer Künstler mit neuen Liedtexten versehen werden. Unter Beibehaltung der bekannten Melodie entstehen dann Lieder, die ganz klar Urheberrechte verletzen. Ganz davon zu schweigen,

dass es für die betroffenen Künstler imageschädlich sein kann, mit rechtsextremistischen Musikstücken in Verbindung gebracht zu werden.

3.3 Liedtextanalyse der von Breivik zitierten Lieder

Anders Breivik zählt in seinem Manifest dezidiert auf, welche Sänger und Lieder er als motivierend und inspirierend empfindet.⁷² Neben weiteren Künstlern geht er dabei detailliert auf die Sängerin Saga ein und listet ihre „best tracks“⁷³ in englischer Sprache mitsamt dazugehörigen Liedtexten auf. Diese lauten: One Nation Arise, Hypocrite, Black Bannered Legion, Ode To A Dying People, The Nation's Fate, Tomorrow Belongs To Me sowie The Snow Fell. Im Folgenden soll näher auf diese Lieder und deren Inhalte eingegangen werden. Zunächst wird der Inhalt der Lieder zusammengefasst. Daran schließt sich dann die Analyse der Texte an.

Werden die Lieder von Saga, die Breivik in seinem Manifest anführt, etwas näher betrachtet, fällt eines besonders auf: Keines der Lieder entstammt der Feder Sagas. Es handelt sich bei allen Musikstücken um Titel von Cover-Alben, die Saga in der Vergangenheit veröffentlichte. Sie wurden alle von unterschiedlichen rechtsextremistischen Interpreten erstmals publiziert. Die Lieder 1-5 sind dem Album *On My Own* entnommen, während die Lieder 6 und 7 auf dem Album *My Tribute To Skrewdriver - Vol. 3* zu finden sind.⁷⁴

3.3.1 Lied 1: One Nation Arise

Das erste der von Breivik genannten Lieder trägt den Titel *One Nation Arise*. Der Liedtext dieses Titels stammt ursprünglich von Kenneth, dem Sänger der rechtsextremistischen schwedischen Band *Storm*, deren letzte Veröffentlichung im Jahr 2010 liegt.⁷⁵ Saga veröffentlichte dieses Lied auf ihrem Cover-Album *On My Own*. Im Text tritt ein lyrisches Ich auf, das in einem Monolog

⁷² Vgl. Breivik, 2083, S.847.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Saga: my music, URL: <https://web.archive.org/web/20180923000029/http://www.thisis-saga.com/mymusic.html>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

⁷⁵ Die Band *Storm* stammt aus Nödinge-Nol, einem Vorort von Göteborg, Schweden. Im Jahr 2010 erschien zuletzt bei Midgård Records ihr Album *White Skinhead Warrior* als Teil II der *White Pride World Wide*-Reihe heraus, vgl. hierzu Discogs (Hrsg.): Storm | Discography & Songs, URL: <https://www.discogs.com/de/artist/317526-Storm-17>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

den aktuellen Zustand der Gesellschaft beschreibt und kritisiert. Das Lied besteht aus drei vierzeiligen und zwei zweizeiligen Strophen sowie einem fünfzeiligen Refrain, der sich viermal wiederholt.

In der ersten Strophe erfolgt der Einstieg mit dem Befund des Erzählers, dass das Leben in sich verändernden Zeiten eine Herausforderung darstellt (vgl. Lied 1, Z. 1). Als Gründe nennt es zum einen die Tendenz der Gesellschaft, „thoughts once natural“ (Lied 1, Z. 2) als „hate crimes“ (Lied 1, Z. 2) zu kriminalisieren. Zum anderen würden die Personen an der Macht keinen Gegenspieler fürchten – bis auf den einen: Ein Mann der „with open eyes and a sober mind“ (Lied 1, Z. 4) agiert.

Bereits in den ersten Textzeilen lassen sich somit erste klassisch rechtsextremistische Anhaltspunkte feststellen. Zunächst wird Gedankengut, das von der Gesellschaft als „Hassverbrechen“ geächtet wird – und damit eindeutig dem (Rechts)Extremismus zuzuordnen ist –, als vollkommen natürlich und damit auch rechtmäßig bezeichnet. Vielmehr sieht das lyrische Ich in der Kriminalisierung dieses Gedankenguts ein Problem, das noch gravierendere Folgen in Form des anzuprangernden Zustands der Gesellschaft mit sich bringt. Darüber hinaus wird in der zweiten Hälfte der Strophe ein weiteres Kennzeichen für ein rechtsextremistisches Weltbild unterstrichen: das Streben nach politischem Autoritarismus.⁷⁶ Es wird der Wunsch nach einem Führer(staat) formuliert, von (beziehungsweise in) dem die Volksgemeinschaft rechtschaffen und rational stets am besten regiert wird. Denn nur eine solche Person wird auch hier als Ausweg aus der Misere, in der sich die Gesellschaft befindet, gesehen. Andere Optionen, wie etwa die Ab- und Neuwahl der Regierung nach demokratischen Regeln, werden nicht Erwägung gezogen, da sie scheinbar keine Lösung darstellen.

In Zeile 5 wird die Kritik erweitert und auch die vermeintlich Mitschuldigen an dem problematischen Status quo benannt: Es sind wir alle („we“, Lied 1, Z. 5), die untätig bleiben, obwohl die genannten Kritikpunkte längst benannt und allen bekannt sind. Hier erfolgt eine Betonung der Verbindung zwischen der erzählenden Person und dem Zuhörer. Dieses Ziel wird mit der Verwendung des

⁷⁶ Vgl. Pfahl-Traugber, Rechtsextremismus in Deutschland, S. 33-34.

Personalpronomens der 1. Person Plural „we“ erreicht. Während die ersten Textzeilen noch die Sicht allein des Erzählers darstellten, findet in der fünften Zeile ein Umschwung auf das sogenannte integrative Wir statt, welches den Angesprochenen – in diesem Fall den Hörer – in den bezeichneten Personenkreis einbezieht. Konsequenterweise enthalten auch die nun folgenden Strophen nur noch das Personalpronomen der 1. Person Plural. Die Zeile wird in den Zeilen 10, 17 und 21 sowie in jedem Refrain wiederholt.

Die zweite Strophe beschäftigt sich mit den Stellschrauben, an denen zu arbeiten ist, um die angeblichen Missstände zu beseitigen. Als Übel werden die „enslaved minds of the sleeping mass“ (Lied 1, Z. 6), „barriers“ (Lied 1, Z. 8), welche die „blood ties“ (Lied 1, Z. 8) vergessen gemacht haben, sowie eine gespaltene Gesellschaft egoistischer Individuen (vgl. Lied 1, Z. 9) explizit genannt. Auch in dieser Strophe werden folglich Ideologeelemente genannt, die klassischerweise dem Rechtsextremismus zuzuordnen sind. Das lyrische Ich sieht sich als Teil eines im Verhältnis zur Gesamtgesellschaft relativ kleinen Kollektivs, das auserkoren ist, die angeblich schlafende, lethargische Masse aufzuwecken. Hierin postuliert sich ein exklusiver Erkenntnisanspruch, da nur die Auserwählten, die nicht Teil der ruhenden Masse sind, das Interpretationsmonopol besitzen. Dieses wiederum rechtfertigt eine hervorgehobene Stellung gegenüber allen anderen Gesellschaftsteilen sowie etwaige Ansprüche, den Staat zu regieren.⁷⁷

Auf die zweite folgt als dritte Strophe zum ersten Mal der Refrain des Liedes. Anfangs wird die Parole „Folk and nation first“ (Lied 1, Z. 11) ausgegeben, der Folge zu leisten ist. Auch muss eine Rückbesinnung auf die Blutsbande der Bevölkerung erfolgen, wohingegen persönliche Habsucht oder Gier nichts mehr zählen darf. Darüber möchte das erzählende Ich den Hörer, der direkt angesprochen wird (vgl. Lied 1, Z. 13), aufwecken, um ihn Teil der elitären Kreises werden zu lassen, der Dank offener Augen die Stärke des eigenen Volkes (vgl. Lied 1, Z. 14) erkennt.

⁷⁷ Vgl. Loginov, Michail: Morphologie des extremistischen Denkens, URL: <https://www.kas.de/web/islamismus/morphologie-des-extremistischen-denkens>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

Das Individuum soll sich folglich gänzlich in den Dienst der Volksgemeinschaft und der Nation – also dem Staat – stellen und infolgedessen darin aufgehen. Das individuelle Leben jedes Einzelnen verliert demgemäß an Wert, da es nur dem Zweck dient, dem Volk und dem Staat zunutze zu sein. Auch hierin spiegelt sich ein klassisches rechtsextremistisches Verständnis von Gesellschaft und Staat wieder. Die Volksgemeinschaft, die ein Strukturmerkmal der rechtsextremistischen Ideologie darstellt, wird als anzustrebendes Ideal hervorgehoben, wohingegen Einzelinteressen als Feindbild fungieren. Hinter dem Begriff der Volksgemeinschaft verbarg sich die Idee des völkischen Kollektivismus. Demnach stand das Wohl des Kollektivs, das sich über die gemeinsame Abstammung definierte, über dem des Individuums. Deutlich äußerte sich dies bereits im Leitspruch „Gemeinnutz vor Eigennutz“ im Programm der NSDAP.⁷⁸ Darin zeigt sich die ideologische Nähe von Lanes Überzeugungen, die sich im Liedtext wiederfinden, zum historischen Nationalsozialismus. Auch der exklusive Erkenntnisanspruch als Extremismusmerkmal wird dezidiert hervorgehoben. Die direkte Ansprache des Rezipienten vermittelt diesem zudem eine vermeintliche Nähe und bindet ihn besonders in das Lied mit ein.

Mit der vierten Strophe erfolgt ein Wechsel des Settings. War zuvor der Status quo Gegenstand der Betrachtung, fokussiert sich das lyrische Ich nun auf den aus seiner Sicht anstehenden, ewigen Kampf zwischen Gut und Böse (vgl. Lied 1, Z. 15). Sich selbst sieht der Erzähler naturgemäß auf der Seite des Lichts – also des Guten –, das es zu verbreiten gilt, um die Dunkelheit („darkness“, Lied 1, Z. 16) zu überwinden. Erneut verfolgt der Text an dieser Stelle das Ziel, den eigenen Erkenntnisanspruch zu untermauern und als absolut darzustellen. All diejenigen, die nicht die eigenen rechtsextremistischen Ideale vertreten, sind hingegen der Seite des zu bekämpfenden Bösen zuzurechnen. Andere Menschen stellen an dieser Stelle des Liedtextes also per se aufgrund ihrer politischen Einstellungen Feinde dar, die als Teil eines elitären Kreises legitimerweise bekämpft werden dürfen und sogar müssen. Eine Einschränkung, mit welchen Mitteln oder unter welchen Umständen der Kampf zu führen ist, erfolgt hingegen nicht. Der Interpretationsspielraum, der vom politischen Diskurs bis hin zum militanten Widerstand reicht, wird damit absichtlich

⁷⁸ Vgl. Dann, Nation und Nationalismus in Deutschland, S. 279.

unbegrenzt geöffnet, damit sich eine möglichst große Zahl an Rezipienten mit dem Textinhalt identifizieren kann.

Auf diese Strophe folgen schließlich nur noch Wiederholungen der bereits analysierten Textpassagen.

3.3.2 Lied 2: Hypocrite

Das zweite von Breivik angeführte Lied heißt *Hypocrite*. Der Liedtext dieses Titels stammt ursprünglich ebenfalls von Kenneth, dem Sänger der rechtsextremistischen schwedischen Band *Storm*⁷⁹, deren letzte Veröffentlichung im Jahr 2010 liegt. Saga publizierte dieses Lied auf ihrem Cover-Album *On My Own*. Im Lied selbst tritt ein lyrisches Ich auf, welches in einem Monolog anprangert, dass es zu viele heuchlerische Menschen gebe, die zwar einerseits Missstände beklagen, andererseits aber selbst nicht aktiv dagegen vorgehen. Dies sei ein Grund für die elende Lage.

Bereits zu Beginn der ersten Strophe setzt die Wehklage des auftretenden Sprechers ein. Er beklagt, dass zu viele Menschen ihre Zeit damit verbringen, Gerüchte zu streuen und sich zu beklagen (vgl. Lied 2, Z. 1). Dabei würden sie bei der Suche nach Schuldigen vergessen, ihr Spiegelbild zu betrachten (vgl. Lied 2, Z. 2-3). Als Grund für diesen „daily horror“ (Lied 2, Z. 4) ist im Text die Gleichgültigkeit schwacher Menschen angeführt. In diesen ersten Zeilen wird der Zuhörer somit in ein Setting versetzt, das das Bild einer Gesellschaft wiederspiegelt, die innerlich nicht geschlossen ist und in der es keinen Zusammenhalt geben kann. Denn ständig suchen die Menschen Fehler und Schuldige, die sie dafür verantwortlich machen können. Aus Sicht des lyrischen Ichs kommt dies einem Schreckensszenario gleich. Logischerweise muss dieser Zustand behoben werden.

In der zweiten Strophe – dem Refrain des Liedes – wird der Rezipienten direkt mit „you“ angesprochen (vgl. Lied 2, Z. 5-8). Offensichtlich zählt der Zuhörer zu dem Großteil der Menschen, der die skizzierte Szenerie verursacht, denn er wird beschuldigt schuld an dem entstehenden Schmerz zu sein (vgl. Lied 2, Z. 5-6). Es folgt ein Handlungsauftrag an den Hörer – allerdings unter der Prämisse, nur wohlüberlegt zu agieren („use your brain“, Lied 2, Z. 8).

⁷⁹ Vgl. zur Band die Erläuterung in Fn. 75.

Auch in der dritten Strophe wird der Zuhörer weiter angeklagt. Er habe nicht den Mut, für seine Ansichten einzustehen (vgl. Lied 2, Z. 9) und sei daher einer derjenigen, die an der Niederlage schuld sei. Denn obwohl dieser sich über die Politiker beklage, würde er diese noch immer wählen (vgl. Lied 2, Z. 11). Der Rezipient, so die Schlussfolgerung, habe seine Seele verloren und sei ein Feigling, da es eine Sünde sei, die eigene Ehre auf diese Weise zu verkaufen (vgl. Lied 2, Z. 12).

Hier nun offenbart sich vollends das Weltbild, das dieser Anklage zugrundliegt. Ausgegangen wird offensichtlich von einem Kampf beziehungsweise Krieg, der verloren zu gehen droht, weil zu viele untätig sind und dem Gegner damit zum Sieg verhelfen. Dies gibt die Position von Extremisten wieder, die sich als Kämpfer für die gute und einzig richtige Sache in einem kontinuierlichen Krieg gegen das bestehende System sehen. Insbesondere die Tatsache, dass der angesprochene Hörer in Wahlen eine Möglichkeit zur Veränderung sieht, ist dem Text zufolge eine verurteilenswerte Position, da in jedem Falle eine falsche Wahl getroffen wird. Damit werden (demokratische) Wahlen an dieser Stelle per se als verwerflich dargestellt. Die Alternative, die der Text somit nahelegt, ist ein undemokratisches staatliches System.

Nach der Wiederholung des Refrains folgt die fünfte Strophe, in welcher die im Text sprechende Person ihre begonnene Anklage fortführt. Der Hörer wird als „hypocrite“ (Lied 2, Z. 15) bezeichnet, der nicht nach dem handele, was er sage. Als Beispiel wird die „immigration“ (Lied 2, Z. 14) genannt, die zwar beklagt werde, während allerdings zugleich die Verantwortlichen in der Politik, die die Grenzen öffneten, gewählt worden seien (vgl. Lied 2, Z. 15). Die Strophe schließt mit dem Befund des Erzählers, dass der Hörer schuld an der elenden Situation ist und daher nur sich selbst dafür verantwortlich machen kann (vgl. Lied 2, Z. 17). Bewusst wird in diesem Lied die dargestellte Situation nur skizzenhaft umrissen und kaum Konkretes genannt. So ist es einer größeren Zuhörerschaft möglich, subjektiv als beklagenswert empfundene Zustände hineinzudeuteln. Der einzige konkret genannte Grund für das Schreckensszenario ist die Immigration in einem Land mit offenen Grenzen. Zwar ist dies nicht zwangsläufig eine extremistische politische Ansicht. Allerdings

lässt der Kontext des Liedes den Schluss zu, dass hierin eine rechtsextremistische Position zum Ausdruck kommt. Das Lied wurde erstens von einer rechtsextremistischen Band veröffentlicht und zweitens von der rechtsextremistischen Sängerin auf dem Album *On My Own* gecovert. Entsprechend wurde es vor allem von einer Zuhörerschaft aus dem rechtsextremistischen Spektrum konsumiert, obgleich es sich aufgrund mannigfaltiger Interpretationsmöglichkeiten auch an einen weiteren Personenkreis richtet.

3.3.3 Lied 3: Black Bannered Legion

Als drittes Lied folgt *Black Bannered Legion*. Den Text, der diesem Lied zugrundeliegt, verfasste ursprünglich David Eden Lane.⁸⁰ Saga veröffentlichte das Lied auf ihrem Cover-Album *On My Own*.⁸¹ Thematisch beschäftigt sich in dem Lied das lyrische Ich zum einen mit der Verehrung von sogenannten Märtyrern, die sich in der Vergangenheit mit ihrem Eintreten für das eigene Volk verdient gemacht haben. Zum anderen ruft es seine Mitstreiter dazu auf, dem Beispiel der Märtyrer erneut zu folgen, um das eigene Land zurückzuerobern.

Die erste Strophe des Liedes beginnt mit der Aufforderung des Erzählers, die „flag of the solid black“ (Lied 3, Z. 1) zu hissen, um das Gedenken an die schwarz gekleideten Legionen, welche 1945 für das Volk kämpften und starben, am Leben zu erhalten. Das Schwarz der Fahne steht also zunächst für Trauer um Soldaten, die während des Zweiten Weltkrieges gefallen sind. Damit stellt der Text eine Verbindung zum historischen Ereignis des Zweiten Weltkrieges ebenso wie zur Zeit des historischen Nationalsozialismus her, denn insbesondere ausgewählte Teile der Streitkräfte der sogenannten „Achsenmächte“, also des Deutschen Reichs, Italiens und später auch Japans, trugen schwarze Uniformen.⁸² Per se werden durch die Aufforderung der Trauer

⁸⁰ David Lane schrieb das Gedicht während seiner Zeit in Haft in Indiana, USA, vgl. Teitelbaum, in: *Musikk etter 22. juli [sic!]*, S. 133. Für weitergehende Informationen sowie Hintergründe zur Person David Lane und seinen kriminellen sowie politischen Aktivitäten vgl. Balleck, *Modern American Extremism and Domestic Terrorism*, S. 188-191; Michael, *Totalitarian Movements and Political Religions*, S. 43-61; The Southern Poverty Law Center (Hrsg.): David Lane, URL: <https://www.splcenter.org/fighting-hate/extremist-files/individual/david-lane>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

⁸¹ Bereits vor Sagas Interpretation wurde Lanes Text von rechtsextremistischen Bands im Laufe der 1990er-Jahre unter dem Titel *Black Bannered Legion* publiziert, vgl. Teitelbaum, in: *Musikk etter 22. juli [sic!]*, S. 134. Darunter befanden sich beispielsweise die rechtsextremistischen Bands *Stormfront* aus Kanada im Jahr 1997 und *Heysel* aus Schweden im Jahr 1998. Saga bediente sich bei ihrer Veröffentlichung also der Überschrift und Interpretation dieser Bands – ohne künstlerische Eigenleistung.

⁸² Zu nennen sind etwa die Einheiten der *Schutzstaffel* der Nationalsozialisten, der *Camicie Nere* (Schwarzhemden) in Italien und der *Kempeitai* (Militärpolizei) der Kaiserlich Japanischen Armee.

die gefallenen Soldaten – gemeint sind die gefallenen deutschen – zu heldenhaften Kriegerern stilisiert und verklärt, ohne differenzierend auch auf durch Soldaten begangene Kriegsverbrechen hinzuweisen. Diese Verklärung zu Helden ist Kennzeichnend für rechtsextremistische Liedtexte und erfolgt offensichtlich, weil die Soldaten ganz im Sinne der eigenen Ideologie gehandelt haben und deshalb geeignete Vorbilder sind.

Das Schwarz steht darüber hinaus nicht nur für diese Legionen, sondern auch für die Trauer um die Märtyrer von „Vinland“ (Lied. 3, Z. 3). Als „Vinland“ bezeichnete der isländische Entdecker Leif Eriksson um das Jahr 1000 einen Teil Nordamerikas, als er als mutmaßlich erster Europäer den Kontinent betrat. Die heutigen amerikanischen Rechtsextremisten verwenden diese Bezeichnung vor allem, um den Anspruch der weißen Rasse auf das Land in Nordamerika und Kanada zu unterstreichen.⁸³

Ferner lässt sich aufgrund des Begriffs „Vinland“ ein historischer Bezug zur 11. SS-Freiwilligen-Panzergrenadier-Division „Nordland“ herstellen. Die Division wurde als Teil der Waffen-SS während des Zweiten Weltkrieges überwiegend an der Ostfront eingesetzt, bis sie im Mai 1945 kapitulierte. Die Truppe bestand zu etwa 10% aus Skandinaviern und zu 30% aus Reichsdeutschen. Den Großteil der Soldaten bildeten mit etwa 60% Volksdeutsche aus Kroatien.⁸⁴ Dies berücksichtigend kann die Textstelle auch dahingehend gedeutet werden, dass um die gefallenen Soldaten dieser Division getrauert wird. Da es sich um eine Freiwilligen-Division handelte, waren diese Soldaten von der nationalsozialistischen Ideologie überzeugt und handelten in ihrem Sinne. Aus heutiger Sicht ist das Verschweigen dieser Hintergründe unter dem Deckmantel der Trauer eine Verklärung historischer Begebenheiten, um nationalsozialistische Taten und Täter in ein positiveres Licht zu rücken.

Im Text werden zudem explizit „Mathews and Kirk and Singer and Rockwell and Kahl“ (Lied 3, Z. 4) als Märtyrer genannt, da diese sich dadurch hervortaten, dass sie sich und ihren Prinzipien treu geblieben sind. Gemeint sind die bekannten und bekennenden Rechtsextremisten Robert Jay Mathews, Arthur Kirk, John Singer, George Lincoln Rockwell und Gordon Wendell Kahl. So war

⁸³ Vgl. Teitelbaum, in: Musikk etter 22. juli [sic!], S. 133-134.

⁸⁴ Vgl. Wallenda, Brennendes Berlin - die letzte Schlacht der "Nordland", S. 9-10.

Robert Jay Mathews unter anderem Anführer der terroristischen rechtsextremistischen Vereinigung *The Order*, der auch David Lane angehörte, der bei einer Schießerei mit dem FBI ums Leben kam.⁸⁵ Arthur Kirk wiederum war ein Farmer aus Nebraska, USA, der insbesondere der in rechtsextremistischen Kreisen häufig vertretenen Verschwörungstheorie anhing, dass die amerikanische Regierung unter jüdischer Kontrolle steht (sogenannte *Zionist Occupied Government*, kurz ZOG) Kirk starb, wie auch John Singer, bei einer Schießerei mit Polizisten.⁸⁶ Beiden Auseinandersetzungen waren politisch motiviert und resultierten aus der rechtsextremistischen Sichtweise, dass der Staat und seine Vertreter Feinde darstellen, die es zu bekämpfen gilt. George Lincoln Rockwell wiederum war der Gründer und „Führer“ der *World Union of Free Enterprise National Socialists* und später der *American Nazi Party*.⁸⁷ Auch Gordon Wendell Kahl machte durch Gefechte mit staatlichen Behörden unter Einsatz von Waffen auf sich aufmerksam und starb schließlich bei einem Schusswechsel mit der Polizei.⁸⁸ Der Hörer wird demnach dazu aufgerufen, bekennende Rechtsextremisten und Anhänger des Nationalsozialismus zu ehren und ihrem Beispiel – dem militanten Kampf gegen den Staat – zu folgen. Hierin ist ganz klar ein Aufruf zur Gewalt zu verstehen, um der rechtsextremistischen Ideologie im Sinne des Autors David Lane zur rechtmäßigen Geltung zu verhelfen.

Nach der ersten Strophe folgt mit der zweiten der Refrain des Liedes. Hierin ruft das erzählende Subjekt dazu auf, die Flagge des Schicksals zu hissen. Ihr Schwarz müsse dem Schwarz von Raben entsprechen (vgl. Lied 3, Z. 5). Die Flagge dürfe außerdem erst eingeholt werden, bis es einen „folkish haven“ (Lied 3, Z. 6) gebe. Nachdem die Flaggenfarbe Schwarz bereits mit Trauer und Widerstand gegen den Staat verknüpft worden ist, kommen hier nun zwei weitere Verbindungen hinzu. Zum einen liegt in der Nennung des Rabens ein

⁸⁵ Vgl. McClay, Robert Jay Mathews, founder of the white-supremacist group The Order, is killed during an FBI siege on Whidbey Island on December 8, 1984, URL: <https://www.history-link.org/File/7921>, Essay vom 06.12.2006, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

⁸⁶ Vgl. Atkins, Encyclopedia of Right-Wing Extremism, S. 202.

⁸⁷ Gottfried, American Fuehrer. George Lincoln Rockwell gegen den Rest der Welt, URL: <https://www.heise.de/tp/features/American-Fuehrer-3387501.html>, Aufsatz vom 25.12.2010, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

⁸⁸ Zeskind, Blood and Politics, S. 75-77.

Rückgriff auf neuheidnische Vorstellungen.⁸⁹ Zudem wird eine völkische Komponente eingebunden, da von einem „folkish haven“ die Rede ist. Das Wort völkisch transportiert in der hier verwendeten modernen Variante einen rassistischen Volksbegriff im Sinne eines völkischen Nationalismus. Lane stellt damit erneut eine Verbindung zu neuheidnischen Vorstellungen her. Dieser völkische – und damit aus Sicht des Autors wie des lyrischen Ichs auch sichere – Hafen ist als Existenzgrundlage erforderlich und nicht verhandelbar. Andernfalls kann die Flagge nicht eingeholt werden. Dies hat als logische Konsequenz zur Folge, dass der militante Kampf gegen den Staat weitergeführt werden muss. Nicht zuletzt ist aber auch die Bezeichnung der Flagge als jene des Schicksals sehr bedeutsam. Der Kampf für rechtsextremistische Ideale ist hierdurch nicht mehr von Menschen initiiert oder gewollt. Er ist vielmehr als von göttlichen Mächten vorherbestimmt zu betrachten und muss zwingend geführt werden. Dies ist der natürliche, gottgegebene Auftrag an die weiße Rasse, die ihre Feinde zu bekämpfen hat. Eine andere Option existiert nicht. Der Kampf erfährt hierdurch seine natürliche Legitimation und kann nicht infrage gestellt werden. Jeder Widerstand hiergegen wird als illegitim angesehen. Der Refrain endet schließlich mit dem erneut formulierten Aufruf, die Flagge des Schicksals zu hissen.

In der dritten Strophe kommt eine weitere Lesart der Bedeutung der Farbe Schwarz hinzu. Es sei die Farbe der Mitternacht, die der Tyrann fürchten lernen solle (vgl. Lied 3, Z. 8), da die gefallen Märtyrer mit Stahl, Feuer und Blei geehrt würden (vgl. Lied 3, Z. 9). Zum einen wird die Regierung, gemeint ist angesichts des Autors David Lane die US-Regierung, als Tyrann bezeichnet. Damit wird ihre Legitimation gänzlich infrage gestellt und als illegitim angesehen. Dies deckt sich mit dem regierungsfeindlichen Ton, der bereits in der ersten Strophe eingeschlagen worden ist. Zum anderen wird das grundsätzlich zunächst friedliche Trauern hier in einen kriegerischen Akt übersetzt. Denn die Trauer, wie sie dem Text zufolge verstanden wird, inkludiert den Kampf mit Waffen gegen den Tyrannen, der die Schuld an allem Übel trägt. Die Wahl der

⁸⁹ Zur Bedeutung des Neuheidentums im Bereich des Rechtsextremismus vgl. Heller, in: Handbuch Rechtsradikalismus, S. 204-205. David Lane spielt an dieser Stelle auf die Raben Odins, Hugin und Munin, an. Odin, auch bekannt als Rabengott, entsandte seine beiden Raben täglich in die Welt hinaus, um Neuigkeiten über diese einzuholen. Die Raben informierten ihn sodann im weiteren Tagesverlauf über neue Ereignisse.

Farbe Schwarz wird sodann mit dem Umstand begründet, dass auch das antike Symbol der Arier in schwarz gezeichnet gewesen sei (vgl. Lied 3, Z. 10). Deshalb würden Angehörige eines nicht näher beschriebenen Personenkreises die Nationen zurückerobern („we will take our nations back“, Lied 3, Z. 11). Auch hier wird der Einfluss des Neuheidentums auf Lanes Schriften deutlich, da erneut ein pseudohistorischer Rückgriff auf die sogenannten Arier, als deren Nachfahren sich die Wotanisten betrachten, erfolgt. Hervor sticht in dieser Strophe zudem die Verwendung des Personalpronomens der 1. Person Plural „we“. Dies erzeugt eine Verbindung zwischen dem lyrischen Ich und dem Zuhörer.⁹⁰

Nach der Wiederholung des Refrains folgt schließlich die fünfte Strophe. Der Liedtext skizziert eine anzustrebende Zukunft, in der das Land auf heiligem Grund und Boden zurückerobert worden sein wird (vgl. Lied 3, Z. 13). Dort werde die rabenschwarze Flagge auf einem heiligen Hügel gehisst (vgl. Lied 3, Z. 14). Unterstrichen wird hier der religiöse Hintergrund, der die eigenen gewalttätigen Akte legitim erscheinen lässt. Die Anhänger dieser Interpretation der gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen staatlichen Behörden und Rechtsextremisten vor allem in den USA sehen sich demgemäß als heilige Krieger, die lediglich einen göttlichen Auftrag erfüllen.

Der „holy ground“ (Lied 3, Z. 13) stellt für den ursprünglichen Autor des Textes, David Eden Lane, ein Gebiet in Nordamerika dar. Dieses beschreibt er in seinem Roman *KD Rebel* als ein Gebiet in den USA, das sich über Western Colorado, Utah, Montana und Wyoming erstreckt.⁹¹ Dieses „Kinsland“ ist besetzt von Rebellen, die sich „Kinsland Defenders“ (Abkürzung „KD“, daher der Werkstitel *KD Rebel*) nennen. Diese kämpfen für den Fortbestand und die Reinhaltung der weißen Rasse. Als Feindbild dient ein im Buch beschriebenes System, das sich aus Liberalen, Juden, Nicht-Weißen und Immigranten zusammensetzt, welches bestrebt ist, die weiße Rasse und ihre kulturellen Errungenschaften zu zerstören, und überwiegend praktizierende Wotanisten sind. Die

⁹⁰ Vgl. hierzu auch die Ausführung unter Punkt 3.3.1 Lied 1: One Nation Arise

⁹¹ Vgl. Lane, *KD Rebel*, Introduction; Michael, *Totalitarian Movements and Political Religions*, S. 43, 54.

Kernbotschaft des Romans „KD Rebel“ ist laut Lane, „to emphasise the territorial imperative and that warfare is unavoidable if the white race is to survive“⁹². Er unterstreicht damit ausdrücklich einen territorialen Anspruch der Weißen. Zur Durchsetzung der politischen Ziele betrachtet Lane Militanz als adäquates Mittel. Dabei werden jedoch keine näheren Angaben zu Details einer denkbaren praktischen Umsetzung der Ziele genannt, was vermutlich den fiktionalen Charakter der Novelle unterstreichen soll. Dessen ungeachtet befürwortet Lane ausdrücklich ein Vorgehen nach dem Konzept des „lone wolf terrorism“, dem auch Breiviks Taten zuzurechnen sind.⁹³ Diese extreme Gewaltbereitschaft kann innerhalb einer interagierenden Gruppe eine identitätsstiftende Funktion einnehmen. Darüber hinaus kann Musik bei Personengruppen wie auch bei Einzelpersonen die Hemmschwelle zur Gewaltanwendung sinken lassen, wenn sie Textinhalte offenbart, die Gewalt befürworten oder gar dazu aufrufen.

Zusammenfassend beinhaltet das Lied damit neben der Glorifizierung von militanten Gewaltverbrechern und ihrer Stilisierung zu Märtyrern eine heroisierende Darstellung ausgewählter Teile der Streitkräfte während des Zweiten Weltkrieges. Damit einher geht zudem eine positive Schilderung der Zeit des Nationalsozialismus. Diese Inhalte macht Saga sich durch ihre Interpretation des Textes folglich zu eigen. Äußerst bemerkenswert ist ferner die Tatsache, dass Breivik dieses Lied als eines seiner Lieblingslieder von Saga in seine Auflistung aufgenommen hat, da es auf ihn im Vorfeld seiner Taten eine offenbar inspirierende und motivierende Wirkung hatte. Denn inhaltlich stehen die hier offengelegten Elemente des Rechtsextremismus im Widerspruch zu Breiviks ideologischem Selbstbild.⁹⁴

3.3.4 Lied 4: Ode To A Dying People

Das vierte Lied in Breiviks Auflistung trägt den Titel *Ode To A Dying People*. Urheber des Liedtextes ist der Kanadier George Burdi von der Band

⁹² Michael, *Totalitarian Movements and Political Religions*, S. 43, 56.

⁹³ Vgl. O.V.: David Lane's Last Interview with Blood and Honour England (2006), URL: <https://dailyarchives.org/index.php/archives/37-david-lane-s-last-interview-with-blood-and-honour-england-2006>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

⁹⁴ Entsprechend distanziert er sich in seinem Manifest an verschiedenen Stellen von rechtsextremistischen Gruppierungen sowie Kernelementen des Rechtsextremismus und betont seine ablehnende Haltung demgegenüber, vgl. beispielsweise Breivik, 2083, S. 665-666, 673, 1170, 1391.

RaHoWa.⁹⁵ Saga veröffentlichte dieses Lied auf ihrem Cover-Album *On My Own*. Bei *Ode To A Dying People* handelt es sich vermutlich um eines der populärsten Lieder nicht nur von Saga, sondern des gesamten rechtsextremistischen Musikspektrums. Entsprechend oft wurde es bereits durch einschlägig bekannte rechtsextremistische Bands gecovered. Mit ihrer eigenen Interpretation des Liedes reiht Saga sich somit in diesen Kreis ein.⁹⁶ Dem Titel entsprechend handelt das Lied inhaltlich von der monologischen Wehklage des lyrischen Ichs über den Niedergang des eigenen Volkes beziehungsweise der gesamten eigenen Rasse.

Bei dem Lied handelt es sich ausweislich des Titels um eine Ode. Eine Ode ist eine spezielle Form eines Gedichts, die sich, in Anlehnung an antike griechische Vorbilder, vor allem durch eine erhabene, andächtige und würdige Modulation sowie durch einen ausdrucksvollen, geradezu pathetischen Sprachstil auszeichnet. Dies schlägt sich im Liedtext an verschiedenen Stellen nieder, insbesondere im Gebrauch von Wörtern, die entweder in der Alltagssprache eher selten vorkommen und eher dem formalen Sprachgebrauch zugeordnet werden oder Wörter, die typischerweise vor allem im Bereich der Lyrik vorzufinden sind. Zu nennen sind beispielsweise Wörter wie „abyss“ (Lied 4, Z. 5), „embrace“ (Lied 4, Z. 6) oder „encroaching“ (Lied 4, Z. 13).

Zu Beginn der ersten Strophe schildert der Erzähler dem Hörer die Situation, in der er sich befindet. Er habe glänzende Augen voller unvergossener Tränen (vgl. Lied 4, Z. 1), die ihm kamen, als er über „all those wasted years“ (Lied 4, Z. 2) nachgedacht hat. Verschwendet sind diese Jahre, weil nichts mehr existiert, für das es sich zu kämpfen lohnt. Das Resultat ist eine resignative Haltung, die den fortwährenden Kampf besonders hart gestalten (vgl. Lied 4, Z. 4). Weiter das Gefühl geschildert, einen Abgrund hinabzustürzen und vom Tod eingeholt zu werden (vgl. Lied 4, Z. 5-6). Dies alles führt beim Textsubjekt zu dem Drang, keine Verantwortung mehr für all das übernehmen zu wollen.

⁹⁵ Vgl. Teitelbaum, *Lions of the North*, S. 136. *RaHoWa* war eine im Jahr 1990 gegründete neonazistische kanadische Rockband, die sich Ende der 1990er Jahre wieder auflöste. Ihr Bandname ist ein Akronym der Losung „Racial Holy War“ (dt.: heiliger Rassenkrieg).

⁹⁶ Vgl. ebd. Teitelbaum, der die Anzahl der Aufrufe von Musikvideos richtigerweise als Kriterium für die Popularität eines Liedes heranzieht, weist dezidiert auf die Tatsache hin, dass ein Upload von Sogas Interpretation von *Ode To A Dying People* über eineinhalb Millionen Aufrufe erreicht hat. Darüber hinaus konstatiert er, dass bereits über 20 Bands aus unterschiedlichen Ländern eine Interpretation des Liedes veröffentlicht haben.

Denn der Anblick des ihm scheinbar Offenkundigen ist für es „too much to bear“ (Lied 4, Z. 8). Der Rezipient sieht sich nach der ersten Strophe einer verzweifelten Person gegenüber, die sich augenscheinlich in einer ausweglosen und daher verzweifelten Lage befindet und jegliche Hoffnung auf eine Besserung aufgegeben hat. Der Grund für diese Situation bleibt ebenso im Unklaren wie jener, weshalb keine Hoffnung mehr auf Besserung besteht. Der Hörer wird durch die Nichtbenennung des Grundes im Unklaren gelassen. Es entsteht eine gewisse Spannung, die dazu animiert, dem nun Folgenden besondere Aufmerksamkeit zu widmen.

In der zweiten Strophe rekurriert die Erzählung auf das zuvor Geschilderte. Es wird betont, dass dieser Untergang nicht mit ansehen kann (vgl. Lied 4, Z. 12), sollte dies tatsächlich das Ende sein (vgl. Lied 4, Z. 9). Dem erzählenden Subjekt zufolge handelt es sich bei dem Ende explizit um „the way my race ends“ (Lied 4, Z. 10). Der Adressat des Textes erfährt hier, was der Grund für die zuvor dargestellte ausweglose Lage ist: der Niedergang der eigenen Rasse wird als unerträglich empfunden. Der Grund für diesen Niedergang wiederum wird bis hierher nicht genannt. Nebst der Tatsache, dass diese Strophe den Refrain des Liedes bildet, hebt sie sich auch durch die eingesetzten rhetorischen Stilmittel hervor.

Während die übrigen Strophen des Liedes in Endreimen (AA-BB-CC-DD) gehalten sind, bricht der Refrain mit diesem Reimschema. Zudem findet sich in drei der vier Refrain-Zeilen das Stilmittel der Symploke, also einer Kombination aus Anapher und Epipher.⁹⁷ Dieses Stilmittel hat den Effekt, dass die Aussage, vorliegend also die Aussage, dass das Ende der eigenen (weißen) Rasse nahe sei, besonders betont wird. Die hierdurch erzeugte Eindringlichkeit bewirkt beim Rezipienten, dass er seinen Fokus auf den Inhalt dieser Zeilen legt. Ziel des Autors ist dabei, dass der Textinhalt dieser Stelle beim Adressaten besonders im Gedächtnis bleiben soll.

⁹⁷ Unter einer Anapher versteht man in der Literaturwissenschaft die Wiederholung eines Elements (Wort oder Wortgruppe) zu Beginn aufeinander folgender Verse, Strophen, Sätze oder Satzteile. Die Epipher bildet das Pendant hierzu und bezeichnet die Wiederholung eines Elements am Ende von aufeinander folgenden Versen, Strophen, Sätzen oder Satzteilen. Die Kombination dieser beiden Stilmittel wird Symploke genannt.

Anschließend geht es über zur dritten Strophe, in der die Situation des Erzählers nochmals detaillierter beschrieben wird. Alles von ihm wertgeschätzte würde von einer Krankheit befallen und er müsse versuchen, die eigene Seele irgendwie zu retten (vgl. Lied 4, Z. 13-14). Zum anderen nennt er den Grund für den eigenen Untergang, den er in dem Umstand sieht, dass Lügner im Besitz der Welt seien (vgl. Lied 4, Z. 17). Diese Welt ist nunmehr ausweislich des Textes „wasteland“ (Lied 4, Z. 18) und beinhaltet nur noch bedeutungslosen Lärm. Es bestünde für die weiße Rasse („we“, Lied 4, Z. 19) keine Überlebenschance, wenn lediglich „dormant pride“ (Ebd.) an den Tag gelegt werden würde. Doch die wahren Helden der eigenen Rasse seien längst gestorben (vgl. Lied 4, Z. 20).

Einerseits wird zu Beginn der dritten Strophe die pure Verzweiflung abermals herausgestellt. Es ist von einer Krankheit die Rede, die das Bewahrenswerte befällt. In diesem Kontext stellt der Text auf die weiße Rasse ab, deren Erhaltung angestrebt wird. Die Reinerhaltung wird jedoch von einer nicht näher genannten Bedrohung gefährdet. Implizit sind hier die im Rechtsextremismus verbreiteten Feindbilder Demokratie, Multikulturalismus und Weltoffenheit gemeint. Diese gefährden die Homogenität des Volkes und das Resultat sei die „white nation as an oppressed minority“⁹⁸. Eine deutlichere Herabwürdigung als die Bezeichnung dieser Begriffe als vermeintliche Krankheit ist kaum vorstellbar und in rechtsextremistischen Liedtexten vom feindseligen Grundton her oft wiederzufinden.

Darüber hinaus wird explizit ein weiterer Grund für den Niedergang der weißen Rasse in der Regentschaft von Lügnern gesehen, die eine siegesgewisse Selbstsicherheit an den Tag legen. Demokratische Regierungen erscheinen an dieser Stelle per se als illegitime Herrscher – und damit als Tyrannen. Denn ihre von demokratischen Werten geleitete Regierung des Staates⁹⁹ richtet das weiße Volk zugrunde und zurück bleibt lediglich nutzloses Brachland, das – im Umkehrschluss – zuvor eine Idylle darstellte. Folgerichtig wird auch jegliches Handeln innerhalb dieses von Tyrannen regierten Gebietes als bedeutungslos

⁹⁸ Garratt, *Music and Politics*, S. 191.

⁹⁹ Gemeint ist hier angesichts der kanadischen Herkunft des Autors des Liedtextes mit großer Wahrscheinlichkeit die kanadische Regierung.

betrachtet, da es unter den gegebenen Umständen keine nachhaltige Wirkung entfalten kann und nur als „meaningless noise“ (Lied 4, Z. 18) verhallt.

Die Strophe endet schließlich mit einer indirekt formulierten, nach innen (ins rechtsextremistische Milieu) gerichteten Kritik, dass die Helden des Volkes bereits tot sind. Die zeitgenössischen Streiter für die weiße Rasse werden entsprechend als nicht vorbildhaft beurteilt. Das ist nur folgerichtig, da auch sie den vom lyrischen Ich angeprangerten Zustand nicht verhindert haben. Gleichzeitig ist damit implizite Aufruf verbunden, endlich wieder heldenhaftes Verhalten zu zeigen und den Status quo zu ändern.

Auf eine Wiederholung des Refrains folgt schließlich die fünfte Strophe des Liedes. Diese schildert die momentane Situation in weiteren ausdrucksstarken Bildern und bezeichnet sie als „apathy and suicidal bliss“ (Lied 4, Z. 23). An die Stelle des einst kraftvollen „roar of a lion“ (Lied 4, Z. 25) tritt das sinnbildlich für den eingeläuteten Untergang der Rasse stehende „crying“ (Lied 4, Z. 24), das eher einem Winseln nahekomme.

Der eigenen Rasse wird vor ihrem sich abzeichnenden Ende nochmals die Bezeichnung als „the greatest race to ever walk the earth“ (Lied 4, Z. 26) zuteil, ehe ihr der Text einen langsam Tod bescheinigt, während das Volk eine wahnsinnige Fröhlichkeit („insane mirth“, Lied 4, Z. 27) an den Tag lege. Auch das Grab sei aufgrund des Verrats an der eigenen Rasse schon vorbereitet (vgl. Lied 4, Z. 28). Zunächst beinhaltet diese Strophe in Zeile 28 explizit das Kernmerkmal der rechtsextremistischen Ideologie: die Überbewertung der eigenen Nation und der eigenen Rasse. Eine Bekräftigung erfährt die Kritik an den eigenen Reihen, indem zweimal dezidiert betont wird, wie paradox die eigene Haltung angesichts des Niedergangs der eigenen Rasse, die es an erster Stelle zu erhalten gilt, ist: Sie gleiche einer Art selbstmörderischen Glückseligkeit (vgl. Lied 4, Z. 23) beziehungsweise einer wahnsinnigen Fröhlichkeit (vgl. Lied 4, Z. 27). Zu guter Letzt wird der „white man“ (Lied 4, Z. 29) zwar dazu aufgerufen, den „flight towards the grave“ (Lied 4, Z. 29) aufzuhalten und sich ihm kämpfend entgegenzustellen. Allerdings performt Saga das Lied dergestalt, dass sie insbesondere in der letzten Strophe ihren Gesang dem Inhalt angleicht. So imitiert sie das beschriebene Weinen und spricht die Hörschaft

während des ausformulierten Hilferufs direkt an.¹⁰⁰ Und auch der Aufruf in der letzten Zeile der fünften Strophe wird von ihr nicht als kämpferischer Weckruf interpretiert. Stattdessen bietet sie einen „cry of pain into nothingness“¹⁰¹ dar.

Insgesamt erhält das Lied damit nicht bloß den Charakter einer Ode, sondern zugleich auch eines Klageliedes. Dem Hörer soll somit zum einen der hohe Wert der eigenen Rasse unterbreitet werden. Zum anderen wird mithilfe des hohen Grades an Emotionalisierung deutlich versucht, ihn die zerrissene Situation des lyrischen Ichs nahe zu bringen und ihn sie nachempfinden zu lassen.

3.3.5 Lied 5: The Nation's Fate

Das fünfte Lied, das Breivik nennt, trägt den Titel „The Nation's Fate“ und stammt ebenfalls ursprünglich aus der Feder von David Eden Lane.¹⁰² Es befindet sich, wie die vorangegangenen Titel, auf Sagas Cover-Album *On My Own*.

Die erste Strophe beginnt damit, dass ein Zukunftsszenario – dem Titel zufolge „The Nation's Fate“ – entworfen und dem Hörer nahegebracht wird. Demnach sind die Besten zu „useless lives“ (Lied 5, Z. 1) verdammt, sobald das Chaos regiert und das Handel erblüht (vgl. Lied 5, Z. 2). Dem Hörer soll in dieser Strophe eine Dystopie vor Augen gehalten werden, da zukünftig die scheinbar „Besten“ – gemeint sind Angehörigen der als höherwertig angesehenen „weißen Rasse“ – nutzlos geworden sind. Nutzlos in diesem Kontext bedeutet, dass eine Mischung der eigenen mit anderen, minderwertigeren Rassen droht und die Reinheit der Rasse gefährdet ist. Dieser Zustand ist dem Text zufolge einer des absoluten „chaos“ (Lied 5, Z. 2) und muss verhindert werden.

Eine weitere Negativerscheinung ist das Aufblühen des Handels. Hierin manifestiert sich eine antikapitalistische Sichtweise, die zwar, anders als der Rassismus, kein originäres Kernelement des Rechtsextremismus darstellt, aber dennoch zu einem der Handlungs- und Agitationsfeldern im Rechtsextremismus zu zählen ist.¹⁰³ Anders als bei anderen Ausprägungen des Antikapitalis-

¹⁰⁰ Vgl. Teitelbaum, *Lions of the North*, S. 138.

¹⁰¹ Ebd., S. 139.

¹⁰² Vgl. Lane, in: *Deceived, Damned & Defiant*, S. 126; Garratt, *Music and Politics*, S. 245; Teitelbaum, in: *Musikk etter 22. juli [sic!]*, S. 133.

¹⁰³ Vgl. Pfahl-Traughber, *Rechtsextremismus in Deutschland*, S. 297-298.

mus, zielt der Antikapitalismus bei Rechtsextremisten mehr auf die (angeblichen) mentalen Folgen, die die Wirtschaftsform des Kapitalismus für die Bevölkerung mit sich bringt. In der rechtsextremistischen Kapitalismuskritik mit inbegriffen ist vor allem die Darstellung der Zerstörung der eigenen „Volksgemeinschaft“ als direkte Folge von egoistischem und materialistischem Handeln, das der Kapitalismus den Menschen zwangsweise abverlangt. Gefordert wird stattdessen die Errichtung einer „nationalen Volkswirtschaft“.

Neben diesen Punkten würden dem Text zufolge Menschen der „basest sort“ (Lied 5, Z. 3) diejenigen verspotten, die unter Schmerzensschreien gestorben sind. Grund des Spottes sei, dass die Verspotteten vom Schicksal der Nation geredet hätten (vgl. Lied 5, Z. 5). An dieser Stelle kommt mit dem Geschichtsrevisionismus ein weiteres klassisches Agitations- und Handlungsfeld im Rechtsextremismus zum Tragen. Ziel ist es, den historischen Nationalsozialismus und seine Anhänger ebenso wie die Soldaten des Zweiten Weltkriegs nachträglich in ein positives Licht zu rücken. Hauptsächlich geschieht dies anhand der beiden Themen Holocaust- und Kriegsschuld-Leugnung.¹⁰⁴ Das ist hier vor allem konnotiert, wenn lediglich von heldenhaft Gestorbenen die Rede ist, gleichzeitig aber Gräueltaten nicht zur Sprache kommen.

Im Anschluss hieran folgt die zweite Strophe, die den Refrain des Liedes darstellt, in der das Zukunftsszenario weiter fortgesponnen wird. Demnach existieren dann die Götter des Lumpenpacks („rabble“, Lied 5, Z. 6) in Form von Gier und Wollust („greed and lust“, Lied 5, Z. 6). Darüber hinaus stellt sich die Welt in Zukunft auch sonst als komplett verkehrt dar, da Patrioten in Käfigen verweilen, wohingegen Lügner als Weise angesehen würden (vgl. Lied 5, Z. 8). Als Fazit steht dem Text zufolge, dass Tyrannen wohl in allen Äonen wühten (Lied 5, Z. 9).

Der Erzähler begnügt sich nicht mit der neutralen Beschreibung, dass die Menschen strebsam sind und es sich bei vielen Gesellschaften mittlerweile um Leistungsgesellschaften handelt, die dem Einzelnen viel abverlangen. Verkürzt werden hier die Menschenmehrheiten in den Gesellschaften der westlichen Demokratien als verachtenswert gezeichnet. Der Grund, weshalb es sich

¹⁰⁴ Vgl. Pfahl-Traugher, Rechtsextremismus in Deutschland, S. 301-302.

bei dem Großteil der Menschen um verachtenswerte Personen handelt, liegt darin, dass sie – angespornt durch die Wirtschaftsform des Kapitalismus in unterschiedlichen Schattierungen – den falschen Werten in Form von Gier und Wollust nacheifern.¹⁰⁵ Dagegen, so soll dem Hörer suggeriert werden, haben die vermeintlich wahren Werte Liebe und Ehre ihren Stellenwert eingebüßt und zählen nichts mehr (vgl. Lied 5, Z. 7). Auch an dieser Stelle zeigt sich die rechtsextremistische Weltsicht, in der in naher Zukunft der komplette Zerfall der Gemeinschaften droht und diese dem Tode geweiht sind. Am Ende steht der Untergang der eigenen Art und eine Welt voller „tyrants“ (Lied 5, Z. 9), sollte niemand aktiv etwas gegen dieses Zukunftsszenario unternehmen. Dies soll dem Hörer in diesen Zeilen des Refrains vermittelt werden. Indirekt wird er im Refrain also zum Handeln aufgerufen, um das zuvor kommunizierte Worst-Case-Szenario zu verhindern.

Darüber hinaus ließen sich in dieser Strophe auch religiöse Bezüge ausmachen. Die beschriebenen Missstände spielen auf die sogenannte Tempelreinigung durch Jesus an, die im Markus-Evangelium geschildert wird.¹⁰⁶ Nach dieser Erzählung vertrieb Jesus jüdische Kaufleute aus einem Tempel, welcher durch die Geschäfte der Juden zu einer „Räuberhöhle“ verkommen sei.¹⁰⁷ Damit zog Jesus sich den Unmut der Gelehrten und Kaufleute auf sich, die ihm anschließend nach dem Leben trachteten, weil seine Lehre schädlich für ihre Geldgeschäfte war. Mit den Bezügen zu dieser biblischen Erzählung bedient das Lied somit auch antisemitische Vorstellungen von den Juden als einem geld- und machtgierigen Volk, das zu seiner Interessendurchsetzung auch nicht vor Morden zurückgeschreckt.

In der dritten Strophe zeigt sich weiterhin eine verkehrte Welt: „Black is white“ (Lied 5, Z. 10) ebenso wie das Böse als das Gute erscheint. Auch nichts Reines („nothing pure“, Lied 5, Z. 11) wird mehr verstanden. Dies ist abermals ein Anhaltspunkt für die rechtsextremistische Ideologie, die sich im Lied wiederfinden lässt. Gemeint ist mit dem Reinen das Natürliche beziehungsweise die Reinheit im Sinne der Reinheit der Rassen, die nicht mehr berücksichtigt wird. Niederschlag hat dieses Motiv beispielsweise in den *88 Precepts* von David

¹⁰⁵ Vgl. auch die Ausführungen zum Lied „Arise“ in Abschnitt 3.5.3.

¹⁰⁶ Vgl. Markus 11, 15-19.

¹⁰⁷ Markus 11, 17.

Eden Lane gefunden, in welchen er sich stets auf eine „Natural Law“ bezieht, derzufolge die Reinerhaltung der Rassen das höchste Gebot ist.¹⁰⁸ Die befürchtete „Rassenmischung“ wird als das drohende schreckliche Schicksal der eigenen Nation dargestellt, sollte nicht dagegen unternommen werden. Der in freien Gesellschaften normale Austausch der Völker wird hier als diabolisches Übel skizziert, das die eigene Nation bedroht.

Darüber hinaus würde die Gesellschaft ausweislich des Textes dann emotionslos (vgl. Lied 5, Z. 12) sowie abgestumpft (vgl. Lied 5, Z. 13) und die eigene Zukunft verkauft sein (vgl. Lied 5, Z. 12). Der vermeintliche Verkauf der Zukunft unterstreicht aus rechtsextremistischer Sicht nochmals das zuvor beschriebene Szenario: Da das eigene Volk beziehungsweise die eigene Rasse aufgrund der Vermischung mit anderen Rassen keine Reinheit mehr besitzt und dies überhandnimmt, besitzt es keine Seele mehr; in der Folge wird die Gesellschaft emotionslos, was auch nicht mehr korrigiert werden kann, da bereits eine zu starke Vermischung stattgefunden haben wird.

Neben den schon vielfach im Text artikulierten Vorwürfen der Lethargie und der Untätigkeit enthält diese Strophe mit „the future is sold“ (Lied 5, Z. 12) das Motiv des Ausverkaufs der der Zukunft der weißen Rasse. Dieses Motiv fand vor allem durch die von David Eden Lane griffig formulierten *14 Words* („We must secure the existence of our people and a future for white children“, dt. etwa: „Wir müssen die Existenz unseres Volkes und eine Zukunft für weiße Kinder schützen“), die maßgeblich von Adolf Hitlers *Mein Kampf* inspiriert sind, in rechtsextremistischen Kreisen eine weite Verbreitung.¹⁰⁹ Der Ausverkauf der Zukunft der weißen Rasse ist in Lanes Augen das schlimmste vorstellbare Szenario. In konzentrierter Form hielt Lane in den *14 Words* ebenso wie im hier vorliegenden Text seine Grundsätze fest. Demnach ist mit „our people“ die „weiße, arische Rasse“ gemeint. Diese gilt es mit allen Mitteln – nötigenfalls auch unter Anwendung von Gewalt – zu schützen vor den Fremden, weil

¹⁰⁸ Vgl. Lane, David Eden: 88 Precepts, URL: https://archive.org/stream/88Precepts_937/88Precepts_djvu.txt, zuletzt abgerufen am 30.10.2019; The Southern Poverty Law Center (Hrsg.): David Lane, URL: <https://www.splcenter.org/fighting-hate/extremist-files/individual/david-lane>, zuletzt abgerufen am 30.10.2019.

¹⁰⁹ Vgl. Balleck, *Modern American Extremism and Domestic Terrorism*, S. 123-124. Balleck belegt diese Verbindung schlüssig anhand der entsprechenden Textpassage im Abschnitt „Nur eine Doktrin: Volk und Vaterland“ in Hitlers *Mein Kampf*.

sie ihnen in jeder Hinsicht überlegen ist. Diese Fremden sind nach rechtsextremistischer Lesart andere „Rassen“ wie beispielsweise Schwarze oder Juden.¹¹⁰

Nach einer weiteren Refrain-Passage folgt die vierte Strophe. Wesentlich deutlicher kommt hier der antisemitische Grundton des Textes zur Geltung. Der Staat, die Presse und die Kirche – beziehungsweise Religion per se und damit auch das Judentum – seien Werkzeuge („tool“, Lied 5, Z. 16), mithilfe derer jeder dazu gezwungen werde, die eigene (Bluts-)Verwandtschaft und Rasse zu verraten (vgl. Lied 5, Z. 18-19), um nicht selbst von den Plänen der „fearsome despots“ (Lied 5, Z. 20) jeden Einzelnen zu zerstören, ergriffen zu werden. Erneut erfolgt dezidiert eine Fokussierung auf die Gemeinschaft als Blutgemeinschaft und die weiße Rasse. Andere Aspekte, die sich zukünftig ändern könnten, spielen keine Rolle. Einzig der Stellenwert der Rasse wird unterstrichen. Verwoben wird dies mit der verschwörungstheoretischen Ansicht, die staatlichen und gesellschaftlichen Institutionen seien lediglich Hilfsmittel einer unbekannteten Macht. Unter dieser Macht verstehen Rechtsextremisten eine nicht näher definierte „Israel-Lobby“ beziehungsweise eine teuflische „jüdische Weltverschwörung“.¹¹¹ Der darin zum Ausdruck kommende Antisemitismus, in dem Juden als ferne Feindbilder instrumentalisiert werden, ist einer der Grundpfeiler der rechtsextremistischen Szene und als solcher „eines der konstituierenden Merkmale einer rechtsextremen Einstellungswelt“¹¹². Damit werden im Liedtext zwei weitere rechtsextremistische Agitations- und Handlungsfelder bedient.

Gleich danach geht es über zur fünften Strophe, die sich thematisch in den bereits dargestellten Themenfeldern von Rechtsextremisten – Antikapitalismus, Antisemitismus und Verschwörungstheorien – bewegt. Menschen, die sich mit der kapitalistischen Wirtschaftsform abfinden oder gar Nutznießer dieser sind – gemeint sind an dieser Stelle insbesondere Juden – werden explizit als Huren bezeichnet („whores of merchant“, Lied 5, Z. 22), die den Weg zur Hölle pflasterten. Einzig der Duktus ändert sich in diesen Zeilen, was sich an

¹¹⁰ Vgl. Erb/Kohlstruck, in: Strategien der extremen Rechten, S. 229-256. Erb und Kohlstruck erläutern dieses Themengebiet vor allem im Hinblick auf die rechtsextremistische Szene in Deutschland.

¹¹¹ Vgl. Pfahl-Traughber, Rechtsextremismus in Deutschland, S. 299.

¹¹² Schenderlein, in: Rechtsrock, S.252.

der aggressiveren Sprache („whores“) deutlich zeigt und im Kontext eines jüdenfeindlichen Textes bereits seit langem auszumachen ist.¹¹³

Mit verdrehten Worten würde, dem lyrischen Ich folgend, ein Bann ersonnen, der sogar an „master deceivers“ (Lied 5, Z. 24) glauben lassen würde. Die Menschen würden ferner überlistet und in die Irre geführt, um diejenigen zu hassen, die noch vom Schicksal der Nation redeten (vgl. Lied 5, Z. 25-26). Festzustellen ist eine Veränderung des Tempus. Sprach der Erzähler zuvor von denjenigen, die das Schicksal der Nation predigten („told“, Lied 5, Z. 5, 14), ist nunmehr die Rede von denjenigen, die aktuell noch davon sprechen oder sprechen werden („tell“, Lied 5, Z. 26). Eine Strafe haben demnach alle zu befürchten, die sich für die Gemeinschaft und die Nation entweder in der Vergangenheit eingesetzt haben, sich in der Gegenwart für sie einsetzen oder aber in der Zukunft, wie sich hier gezeichnet wird, noch einsetzen werden. Implizit ist auch hierin ein Aufruf an den Hörer zu sehen, diesen ungerechten Zustand abzuwenden, indem er sich aktiv und im Einklang mit der rechtsextremistischen Weltsicht engagiert. Das Lied schließt sodann mit der zweimaligen Wiederholung des Refrains.

3.3.6 Lied 6: Tomorrow Belongs To Me

Als vorletztes nennt Breivik in seiner Auflistung das Lied *Tomorrow Belongs To Me*. Das Lied ist Teil des 1984 von *Skrewdriver* veröffentlichten Albums *Hail the New Dawn*.¹¹⁴ Daher ist dieses Stück, anders als die bisherigen Lieder, ist auch nicht auf dem Album *On My Own* zu finden, sondern wurde von Saga auf ihrem Cover-Album *My Tribute To Skrewdriver - Vol. 3* publiziert. Im Liedtext wird aus der Sicht eines lyrischen Ichs die Zukunft einer paradiesisch anmutenden Welt beschrieben, in welcher dieses die Welt erobert haben wird.

Um den Inhalt des Liedes korrekt einordnen zu können, bedarf es zunächst einer kurzen Erläuterung zur Genese des Liedes. Ursprünglich stammt es aus der Feder des jüdischen Liedtexters Fred Ebb und wurde für das Musical

¹¹³ Vgl. Schwarz-Friesel/Reinharz, *Die Sprache der Judenfeindschaft*, S. 36. Die Autoren legen anhand diverser Beispiele ausführlich dar, wie Juden „über die Jahrhunderte hinweg [...] weitgehend semantisch homogen abgewertet und ausgegrenzt wurden“.

¹¹⁴ Vgl. Copsy/Worley, in: *Tomorrow Belongs to Us*, S. 1; Teitelbaum, in: *Musikk etter 22. juli [sic!]*, S. 135.

Cabaret verfasst. In diesem Musical wird das Lied von einem jungen Nationalsozialisten, der vom Aussehen her das Idealbild eines Ariers im Sinne der nationalsozialistischen Weltanschauung verkörpert, mit verträumten Augen in einem Biergarten gesungen.¹¹⁵

Der Inhalt des Liedtextes selbst ist für sich genommen vergleichsweise harmlos. So heißt es etwa in der ersten Strophe, dass die Sonne mit einer sommerlichen Wärme auf die Wiese strahlt, während ein Hirsch frei herumläuft. Und selbst ein Sturm kann diesem Bild aufgrund des eigenen Zusammenhalts nichts anhaben (vgl. Lied 6, Z. 1-3). Es wird geradezu ein Idealbild der Welt gezeichnet, das dem Paradies auf Erden im biblischen Sinne nahe kommt.

Der sich anschließende Refrain besteht lediglich aus der zweimaligen Wiederholung des Satzes „Tomorrow belongs to me“. Der Inhalt des Refrains beschränkt sich entsprechend auf die mit Nachdruck formulierte Zuversicht des im Text auftretenden Subjekts – und damit des jungen Nationalsozialisten –, dass ihm die Zukunft gehören wird.

Die folgende Strophe handelt sowohl von der Natur in einer unvergleichlichen Schönheit (vgl. Lied 6, Z. 6-8) als auch von einem Flüstern, welches das baldige Auftauchen der glorifizierten Zukunft verspricht (vgl. Lied 6, Z. 10-13). Inhaltlich beschreibt der Text lediglich ein idealisiertes Bild der Welt, wie sie dem Sprecher in seinen schönsten Vorstellungen vorschwebt.

Der Text birgt, abgesehen vom Refrain, lediglich in seiner letzten Strophe Anhaltspunkte für einen allgemein gehaltenen Patriotismus. Dort wird vom „fatherland“ (Lied 6, Z. 15) gesprochen, das das Zeichen offenbaren soll, auf das die Kinder des Vaterlandes gewartet haben (vgl. Lied 6, Z. 15-17). Worum es sich bei diesem Zeichen handeln soll, wird jedoch nicht erwähnt. Lediglich die Hoffnung des auftretenden Erzählers, dass ihm im fernen Morgen bald die ganze Welt gehören solle, wird ausdrücklich beschrieben (Lied 6, Z. 18-19).

Wird der per se zunächst recht neutral gehaltenen Liedtext jedoch in den Kontext seiner Entstehung beziehungsweise ursprünglichen Performance durch einen jungen Nationalsozialisten eingeordnet, offenbart sich ein anderes Bild. Dem historischen Kontext folgend, beschreibt das Lied die Hoffnung auf eine

¹¹⁵ Vgl. ebd.

Zukunft, in der die Anhänger des Nationalsozialismus die Expansion der nationalsozialistischen Idee und des deutschen Reiches so weit vorangetrieben haben, dass sie die komplette Welt beherrschen. Diese menschenverachtende Ideologie wird zudem dergestalt verherrlicht, als dass eine solche Zukunft als ein Paradies auf Erden beschrieben wird. Ein solches Paradies kann jedoch aus der nationalsozialistischen Perspektive heraus, die dem Hörer im Lied vermittelt wird, nur eine solche sein, in der nur noch die reine arische Rasse existiert und alle sogenannten Volksfeinde wie etwa Juden oder Kommunisten ausgelöscht worden sind.

Jene Perspektive dürfte schließlich auch den Ausschlag für die Band *Skrewdriver* rund um ihren Frontsänger Ian Stuart gegeben haben, das Lied zu covern. Und auch Saga muss sich bei ihrem erneuten Cover des Kontextes, in dem das Lied ursprünglich stand, bewusst gewesen sein. Ob Breivik beim Konsum des Liedes den Hintergrund kannte, scheint dagegen fraglich. Lläuft doch die Verherrlichung des Nationalsozialismus seinen eigenen Äußerungen, mit denen er sich in seinem Manifest gegen die nationalsozialistische Ideologie wendete, zuwider. Gleichwohl zählte er das Lied zu seinen Lieblingsliedern und zumindest die Lobpreisung des Vaterlandes und damit der Patriotismus, den der Liedtext beinhaltet, hatten eine identitätsstiftende Bedeutung für ihn, die er gutgeheißen hat.

3.3.7 Lied 7: The Snow Fell

Das letzte der von Breivik genannten englischsprachigen Lieblingslieder der Sängerin Saga ist die klavierlastige Ballade *The Snow Fell*. Der Liedtext dieses Stücks stammt, ebenso wie derjenige des vorangegangenen Liedes, von der Band *Skrewdriver*. Und auch dieses Lied ist auf Sagas Cover-Album *My Tribute To Skrewdriver - Vol. 3* zu finden. Während Saga jedoch den Liedtitel im Zuge ihrer Veröffentlichung zu *Snow Fell* verkürzte, nutzt Breivik den vollständigen Titel, den das Lied sowohl im Original bei *Skrewdriver* als auch bei den meisten YouTube-Uploads trägt.¹¹⁶ Dieses letzte Lied ist ferner das einzige, das aus mehreren Erzählperspektiven heraus verfasst ist.

Bereits der Titel des Liedes versetzt den Hörer in das Setting eines in der Vergangenheit liegenden Winters, das im Folgenden näher geschildert wird. In

¹¹⁶ Vgl. Teitelbaum, in: Musikk etter 22. juli [sic!], S. 134.

der ersten Strophe beschreibt ein auktorialer Erzähler die Szene eines Mannes, der sich in einem Raum auf einem Platz befindet, der in der „color of blood“ (Lied 7, Z. 2) gefärbt ist. Dieser würde die Welt beherrschen, sobald er die Gelegenheit dazu bekäme (vgl. Lied 7, Z. 3-4). Zudem sei er ein „beast“ (Lied 7, Z. 7) gewesen, da er neue Machtpläne geschmiedet habe, die dem Ziel dienen auf die Turmspitzen der Minarette blicken zu können (vgl. Lied 7, Z. 5-8). Bereits aus dieser ersten Strophe wird ersichtlich, dass der kommunistische Politiker und Diktator der Sowjetunion von 1927 bis 1953, Josef Stalin, beschrieben wird. Charakterisiert als Bestie mit Expansionsplänen für die Sowjetunion, steht er stellvertretend für die Ideologie des Kommunismus, der sich über die ganze Welt auszubreiten droht und somit eine Gefahr für alle Menschen darstellt. Wie auch in den vorangegangenen Liedern wird demnach ein bedrohliches Szenario aufgebaut, das es abzuwenden gilt.

Fernab dieser Szenerie schildert der auktoriale Erzähler in der zweiten Strophe, die zugleich der Refrain des Liedes ist, die Auswirkungen, die die winterliche Jahreszeit für die Menschen mit sich bringt. Der herabfallende Schnee würde sowohl die „dreams and ideals“ (Lied 7, Z. 9) der Menschen überdecken als auch die Räder von Fahrzeugen vereisen und das Blut der Menschen gefrieren lassen (vgl. Lied 7, Z. 10). Daher mussten diese Menschen um ihr Überleben kämpfen und sich gegenseitig warmhalten (vgl. Lied 7, Z. 11). Schließlich vernichte der Schnee auf diese Weise den einzigen Kontrahenten der zuvor beschriebenen Bestie (vgl. Lied 7, Z. 12). Während anfänglich noch unklar war, in welche Situation genau sich der Adressat hier hineinversetzen soll, erfolgt in dieser Strophe die Klarstellung: Der auktoriale Erzähler beschreibt den Kriegswinter, den die deutschen Wehrmachtsoldaten nach dem Beginn des „Unternehmens Barbarossa“ am 22. Juni 1941 überstehen mussten. Zwar standen diese zweifelsohne den widrigsten Witterungsbedingungen gegenüber. Gleichwohl verherrlicht der Text das militärische Vorgehen des Deutschen Reiches gegen die Sowjetunion im Zweiten Weltkrieg. Denn die Wehrmacht wird als einziger Widersacher der dämonischen Bestie dargestellt und verkörpert dergestalt das vermeintlich „Gute“ in dieser ideologischen wie militärischen Auseinandersetzung.

Dies ist zudem eine im Rechtsextremismus weitverbreitete geschichtsrevisionistische¹¹⁷ Darstellung der Ereignisse. Denn das Deutsche Reich war im Zuge des „Unternehmens Barbarossa“ nicht, wie hier abgebildet, in der Position des verteidigenden Staates. Vielmehr war es der Aggressor mit dem Streben, die Expansion des Deutschen Reiches in Richtung Osteuropa voranzutreiben. Dass der „Generalplan Ost“ zudem die Vernichtung unzähliger Menschenleben vorsah, bleibt ebenfalls ohne Erwähnung.¹¹⁸

Hierauf folgt nun die dritte Strophe, in der zum einen die Notlage der deutschen Soldaten nochmals detailreich geschildert wird. Diese hätten dieselben Straßen genutzt, die schon Napoleon für seinen Russlandfeldzug im Jahr 1812 genutzt habe und erfroren in großer Zahl in dem eiskalten Schneetreiben des russischen Winters (vgl. Lied 7, Z. 13-14 u. 17-20). Zum anderen glorifiziert der Liedtext unverhohlen das Vorgehen der Nationalsozialisten und ihre Ideologie. Denn die deutsche Armee, die gemäß dem Expansionsstreben im Sinne des Nationalsozialismus gen Osten auf dem Vormarsch war, wird beschrieben als „forces of light / Against the darkness in a holy war“ (Lied 7, Z. 15-16).

Während all dies Schilderungen des Vormarsches der Deutschen waren, ist in der nachfolgenden Strophe ein Szenenwechsel auszumachen. Dem Hörer wird nunmehr der Rückzug der deutschen Armee vermittelt. Dieser musste auf einer „deadly road“ (Lied 7, Z. 22) vollzogen werden und schlimmer noch als die tödliche Kälte sei der „pain of defeat“ (Lied 7, Z. 25) gewesen. Und auch die Menschen, die die Soldaten zuvor jubelnd begrüßt hätten, hätten sich nun abgekehrt, da sie sich im Klaren darüber gewesen seien, dass die Bestie auf dem Vormarsch sei (vgl. Lied 7, Z. 26-29). Dem Hörer wird hierdurch weiterhin die drückende, fast traurige Stimmung vermittelt, die bereits zuvor durch die Schilderung des russischen Winters und seiner Folgen für die heroischen deutschen Soldaten erzeugt werden sollte. Und auch die revisionistische Darstellung der historischen Begebenheiten wird fortgeführt, indem die Menschen

¹¹⁷ Unter rechtsextremistischem Geschichtsrevisionismus versteht man die ideologisch motivierte Umdeutung historischer Ereignisse und Fakten, vgl. Pfahl-Traughber, *Rechtsextremismus in Deutschland*, S. 301-302.

¹¹⁸ Vgl. Hartmann, *Unternehmen Barbarossa*, S. 16. Hartmann schildert in seiner Monografie detailliert die Ursachen, den Verlauf sowie die Folgen des „Unternehmens Barbarossa“ im Zweiten Weltkrieg.

im Osten, die unter der Besetzung durch die Wehrmacht zu leiden hatten, dergestalt charakterisiert werden, dass sie das Eintreffen der Soldaten ausnahmslos begrüßten und befürworteten.

Schließlich folgt nach der zweiten Wiederholung des Refrains die letzte Strophe des Liedes, in der sich der Hörer einem Perspektivwechsel gegenüber sieht. Es spricht nicht mehr ein auktorialer Erzähler zum Hörer, sondern ein lyrisches Ich, das die heimkehrenden Soldaten direkt anspricht. Diese Soldaten seien schließlich ins Vaterland zurückgekehrt, in das nun Feinde einfielen und das nunmehr von nahekommenden Verrätern bedroht werde (vgl. Lied 7, Z. 31-34). Die vielen Menschen, die gekämpft hätten und starben, wären sich darüber im Klaren gewesen, dass sie hätten gewinnen müssen. Zurück bleibt der Erzähler, dessen Herz schmerzgeplagt ist vom Bild der „red flag in Berlin“ (Lied 7, Z. 38). Es ist ein Bild des Elends und der Verzweiflung, das dem Hörer in diesen Zeilen näher gebracht wird. Der Grund des Elends ist die Niederlage des Nationalsozialismus und der Sieg des Kommunismus, der sich an der gehissten roten Flagge in der Hauptstadt des Deutschen Reiches zeigt. Erneut wird an dieser Stelle der Nationalsozialismus als das Beschützenswerte glorifiziert, wohingegen der nunmehr siegreiche Kommunismus den Menschen Tod und Elend bringt.

Insgesamt verherrlicht der Liedtext den Nationalsozialismus und schildert die Ereignisse und Folgen der deutsch-sowjetischen Auseinandersetzung während des Zweiten Weltkrieges. Dies geschieht aus einer für den Rechtsextremismus typischen Perspektive heraus. Dem Hörer werden die Soldaten der deutschen Wehrmacht als Opfer dargeboten, während die nationalsozialistischen Expansionspläne, festgehalten im „Generalplan Ost“, ins positive Licht gerückt werden. Auch die damit verbundenen Verbrechen finden keine Erwähnung. Gleichzeitig wird der Kommunismus als dämonisches Übel in Form einer Bestie präsentiert, die das geheiligte Vaterland eingenommen hat und die Menschen bedroht. Implizit ist hierin die Botschaft inbegriffen, dass es eine Pflicht für jeden darstellt, sich gegen eine solch schreckliche Bedrohung zu wehren – damals wie heute.

3.4 Das Album *Weapons of Choice* – Booklet
 Nachdem nun die von Breivik favorisierten Lieder analysiert worden sind, soll im Folgenden zunächst ein Blick auf die Gestaltung des Booklets von Sagas Album *Weapons of Choice* geworfen werden. Als „Booklet“ wird das Beiheft oder die Beilage in einer CD-Hülle bezeichnet. Hierin enthalten sind in der Regel Zusatzinformationen zur CD – das kann von einer kurzen Diskografie über Fotos von Live-Auftritten bis hin zu vollständigen Liedtexten reichen. Erwähnenswert beim Album *Weapons of Choice* ist, dass es zwei unterschiedliche Ausführungen der CD-Gestaltung gibt (siehe Abbildung 17), wobei der Inhalt der beiden Varianten derselbe ist.



Abbildung 7: Cover-Abbildungen der zwei unterschiedlichen Ausgaben von *Weapons of Choice*. Oben: Digipack-Edition; unten: Jewelcase-Edition

In der auf 400 Exemplare limitierten und handnummerierten *Mediabook-/Digipack-Edition*¹¹⁹ befinden sich lediglich Bilder der Sängerin in verschiedenen Posen.¹²⁰ Im Fokus steht eindeutig Saga selbst und weniger der Inhalt der CD. Es sind weder in der Szene allgemein übliche Grüße oder sonstige Texte enthalten. Lediglich auf der Rückseite des Booklets befinden sich die Auflistung der enthaltenen Titel sowie Informationen zum Copyright und dem federführenden Label Midgård Records.

Dahingegen sind in der ebenfalls erhältlichen *Jewelcase-Version*¹²¹ neben Bildern von Saga auch Liedtexte zu den Liedern *My man*, *Tall man crying* und *Always here for you* enthalten.¹²² Neben den Liedtexten der Lieder *My man*

¹¹⁹ Als Digipack wird eine CD-Kartonverpackung bezeichnet, in welcher die CD mithilfe eines angeklebten Trays (Datenträgerhaltung innerhalb der Verpackung) fixiert wird. Digipacks gibt es in vielgestaltigen, mehr oder weniger aufwendigen Variationen.

¹²⁰ Vgl. in dieser Arbeit Anhang C: Scans der Digipack-Edition.

¹²¹ Jene Variante wird auch Jewelbox genannt. Es handelt sich um die erste Verpackungsvariante für CDs überhaupt. Sie gilt als herkömmliche Standardverpackung für CDs.

¹²² Vgl. in dieser Arbeit Anhang D: Scans der Jewelcase-Edition, Scan 22, Scan 24 und Scan 31.

und *Always here for you* befinden sich jeweils Bilder von Saga. Dem Betrachter könnte mittels einer Kombination aus Texten und Bildern von Saga suggeriert werden, dass der Sängerin die Inhalte dieser Lieder besonders wichtig sind und von ihr stammen. Dem Liedtext von *Tall man crying*, der nicht aus Sagas Feder stammt, ist im Gegensatz dazu lediglich die stilisierte Abbildung einer Brandung als Hintergrundbild unterlegt. Damit wird der von einer melancholischen Atmosphäre geprägte Inhalt des Liedtextes unterstrichen.

Darüber hinaus ist auch Werbung für die Webseiten sowohl von Saga als auch von Midgård Records enthalten („visit Saga at thisissaga.com and the label at midgaard.org“). Ebenso finden sich unter der CD-Halterung abgewandelte *Skrewdriver*-Logos, die auf die von Saga veröffentlichten *Skrewdriver*-Cover-Alben anspielen. Diese Abbildungen lassen bereits bei der ersten Betrachtung des vorliegenden Gesamtwerks den Schluss zu, dass vonseiten Sagas als (Mit-)Verantwortliche für die jetzige CD-Veröffentlichung noch immer eine ideologische Nähe zu *Skrewdriver* und Ian Stuart besteht. Dies steht ganz klar im Kontrast zu ihrer Distanzierung.

Schließlich findet sich auf der Rückseite des Booklets zudem eine Art Widmung mit folgenden Worten: „This CD is dedicated to all white men and women who died fighting for our race.“¹²³ Will sich Saga in der Digipack-Ausführung angesichts der Vielzahl an Selbstporträts vornehmlich selbst präsentieren und mit ihrem Äußeren werben, positioniert sie sich in diesem Fall gegenüber dem Hörer bereits vor einer ersten Hörprobe ihres musikalischen Werks im politischen Spektrum des Rechtsextremismus. Sie stellt schon in diesem Satz auf das Wort *race* ab, dem im rechtsextremistischen Milieu eine zentrale Bedeutung zukommt. Das Substantiv *race* besitzt im Englischen in verschiedenen Kontexten unterschiedliche Bedeutungen und bildet teils – wie in den Vereinigten Staaten – „einen tragenden Begriff im öffentlichen und politischen Leben“¹²⁴. Diese Bedeutungen hat es sich noch aus der „Zeit der Übernahme aus den romanischen Sprachen“¹²⁵ ins Englische bewahrt, wo es originär „eine klassenspezifisch geprägte Kategorie zur Bezeichnung guter oder schlechter

¹²³ Vgl. in dieser Arbeit Anhang D: Scans der Jewelcase-Edition, Scan 32.

¹²⁴ Cremer, Ein Grundgesetz ohne „Rasse“, S. 4.

¹²⁵ Hund, in: Archiv für Sozialgeschichte, S. 723, 726. Bei Wulf finden sich noch weitere Verweise bezüglich der Begriffsgeschichte des Wortes *race*.

sozialer Herkunft“¹²⁶ war. Allerdings ist *race* heute auch im Sinne von Menschenrasse (*human race*) vor allem im europäischen Raum eine despektierlich und abwertend konnotierte Formulierung zur Ab- und Ausgrenzung bestimmter Menschengruppen, die vornehmlich in rechtsextremistischen Kreisen mit ausschließlich ebenjener Konnotation Verwendung findet. Im Booklet sollen mit der Widmung ausschließlich „Weiße“ angesprochen werden. Damit wird die Bedeutung des Wortes *race* vorliegend eindeutig auf die biologische Kategorie „Rasse“ eingeschränkt und ein rassistisches Weltbild artikuliert.

Der Rassismus, wie er vor allem im rechtsextremistischen Wirkungskreis als Teil des Grundpfeilers „Überbewertung der ethnischen Zugehörigkeit“ vorkommt, nimmt oberflächliche, äußerlich sichtbare Merkmale wie die Hautfarbe des Menschen auf. Er überhöht sie bezüglich der „eigenen“ Rasse und wertet sie hinsichtlich „anderer“ Rassen ab. Damit wird das eigene Überlegenheitsgefühl gefördert und Vorurteile, Ablehnung sowie Feindseligkeit gegenüber „anderen“ Rassen erzeugt. Rechtsextremisten sehen sich im Kampf der höheren Rasse – wahlweise als „nordisch“, „arisch“ oder schlichtweg „weiß“ bezeichnet – gegen minderwertige Misch- bzw. Niederrassige. Dieser Kampf richtet sich insbesondere gegen Juden und Schwarze. Mit der Betonung des Rassenkampfes, in dem die angesprochenen „Kämpfer und Kämpferinnen“ starben, propagiert Saga demzufolge eine typisch rechtsextremistische Parole bereits im Booklet. Sie stimmt den Hörer somit auf die Musik auf dem Tonträger ein.

Auch wenn – so könnte hier der Einwand lauten – Saga mit der Booklet-Gestaltung nichts zu tun gehabt haben sollte und nicht persönlich diesen Satz schrieb, so muss sie ihn sich letzten Endes doch zurechnen lassen. Schließlich prangt ihr Künstlername darauf und ihr Gesicht ist darin abgebildet. Letztlich muss sie Verantwortung für das übernehmen, was unter ihrem Namen publiziert wird.

¹²⁶ Ebd.

3.5 Liedtextanalyse einzelner Lieder des Albums *Weapons of Choice*

Nach der Betrachtung des äußeren Erscheinungsbildes der CD-Editionen erfolgt nunmehr eine Exploration der Lieder und deren Inhalte. Wie zuvor dargestellt (vgl. Kapitel 1), wird zunächst der Inhalt der Lieder zusammengefasst. Daran schließt sich dann die Analyse der Texte an.

3.5.1 Lied 1: *Impossible Battles*

Das erste Lied des Albums trägt den Titel *Impossible Battles*. Hierin tritt ein lyrisches Ich auf, welches zu einer weiteren Person zu sprechen scheint und in seinem Monolog die ausweglose Situation, in der sie sich befinden, thematisiert. Es ist sich ihrer ausweglosen Lage bewusst, beharrt aber dennoch darauf, deshalb nicht aufzugeben, sondern sich weiter kämpferisch zu zeigen und Mut zu beweisen. Das Lied besteht aus insgesamt vier Strophen, wobei auffällig ist, dass ein Refrain im engeren Sinne nicht existiert. Lediglich die Phrase „keep this fight alive“ wiederholt sich mehrmals.

In der ersten Strophe des Liedes liegt das Hauptaugenmerk zunächst auf den beiden Charakteren. Die titelgebenden „impossible battles“ werden zunächst gar nicht angesprochen. Vielmehr ist der narrativen Instanz daran gelegen, die zuweilen auftretende eigene Hoffnungslosigkeit offen anzusprechen und darzustellen (vgl. Lied 1, Z. 1). Dabei handelt es sich um den Versuch, eine Gemeinsamkeit zwischen dem Erzähler, der vom Hörer oftmals mit der Identität des Interpreten gleichgesetzt wird, und dem zuhörenden Gesprächspartner herauszustellen und zu betonen. Dieser Berührungspunkt schafft schlussendlich eine konstruierte Verbundenheit.

Das die erste Strophe einleitende „Even I“ (Lied 1, Z. 1) suggeriert, dass Zweifel für das Textsubjekt atypisch sind und es mit diesem Eingeständnis seine innere Gefühlswelt offenbart. Dem Gesprächspartner, der direkt mit „you“ angesprochen wird, soll mit dieser Offenlegung der Gefühlswelt eine innige Vertrautheit vermittelt werden. Schließlich gibt sich der Sprecher jedoch kämpferisch und möchte den „Kampf“ weiterführen („I will keep this fight alive“, Lied 1, Z. 5f.).

Der Text enthält damit eine Identitätsfunktion, was in extremistischen Liedtexten häufig der Fall ist. Sie ermöglicht sowohl dem Interpreten als auch dem

Rezipienten eine Abgrenzung nach außen hin und dient zugleich der Erzeugung eines Selbstverständnisses. Es wird ebenso eine Gruppenzugehörigkeit inszeniert, die Menschen mit gleichartigen politischen Standpunkten oder verwandtem Erfahrungskontext vereint.¹²⁷

Auffällig ist darüber hinaus, dass die Ursache für die beschriebene Resignation nicht näher dargestellt wird. Der Interpretationsspielraum dahingehend wird so weit eröffnet, dass selbst die Möglichkeit bedient wird, die Opferrolle gegenüber dem System oder der Gesellschaft einzunehmen. Dieser Opfermythos wird in (rechts)extremistischen Liedtexten häufig thematisiert, um ein Distinktionsmerkmal zwischen der eigenen Gruppe und dem an der Situation schuldigen Feindbild zu schaffen.

Die Betonung der Verbindung zwischen dem lyrischen Ich und dem Zuhörer wird auch in der zweiten Strophe weiter forciert. Dieses Ziel wird mit der Verwendung des Personalpronomens der 1. Person Plural „we“ in Zeile 8 und 9. Vorliegend ist dies das sogenannte integrative Wir, welches den Angesprochenen in den bezeichneten Personenkreis einbezieht. Konsequenterweise enthalten die folgenden Strophen nur noch das Personalpronomen der 1. Person Plural.

Zwar befinden sich sowohl der Erzähler als auch der Hörer in „impossible battles“ (Lied 1, Z. 8.), also in einer vermeintlich aussichtslosen Lage. Doch folgt mit „we will be the last one standing“ (Lied 1, Z. 9) direkt die Wendung zum Positiven hin, indem das Versprechen gemacht wird, zusammen das Ende und den Sieg zu erzielen. Die Betonung liegt hier auf dem „we“, um herauszustellen, dass ihnen selbst in dieser scheinbar aussichtslosen Lage wenigstens diese Verbindung bleibt.

Erforderlich ist damit einhergehend, dass mit voller Überzeugung und mit ganzem Herzen agiert wird (vgl. Lied 1, Z. 10). Am Ende der Strophe folgt der Appell an den Hörer, den Kampf fortzuführen und nicht aufzugeben (vgl. Lied 1, Z. 11f.). Bei lediglich halbherzigem Handeln folgt die unausgesprochene Konsequenz, dass weder eine Gemeinschaft geschaffen wird noch, dass die

¹²⁷ Vgl. hierzu auch Elverich/Glaser/Schlimbach, *Rechtsextreme Musik*, S. 51-57; Madest, in: *Jahrbuch Extremismus & Demokratie*, S. 147.

Möglichkeit des Sieges besteht. Indem für die eigene, gute „Sache“ geworben und das Angebot gemacht wird, sich als Teil der Gemeinschaft zu verstehen, erfüllt der Text damit auch eine Mobilisierungsfunktion.

In der dritten Strophe formiert sich die eingehend formulierte Opferrolle zu einer Trozhaltung. Stets erfolge eine Konfrontation mit aussichtslosen Situationen (vgl. Lied 1, Z. 13) und harten Kämpfen (vgl. Lied 1, Z. 14). Andererseits sei dies unabdingbar, um sich lebendig zu fühlen („We sometimes need the impossible battles / To know we really tried“, Lied 1, Z. 15f.). Die Rolle des Opfers wird als heldenhafte Position umgedeutet und der vermeintliche Kampf in theatralischer Wortwahl geschildert. Die heroische Konnotation des Kampfes führt zur Stilisierung der sich in einer aussichtslosen Lage befindlichen Beteiligten zu ehrenhaften Streitern. Hinzu kommen Durchhalteparolen, die den Trotz zum Ausdruck bringen.

Die vierte Strophe thematisiert den Zusammenhalt untereinander. Besonders die internen Streitigkeiten sollen sich nicht vergrößern (vgl. Lied 1, Z. 18). Stattdessen bestehe nur vereint („We should stand together, facing the same way“, Lied 1, Z. 19) überhaupt die Möglichkeit, die angestrebten Ziele zu erreichen. Auch hier gerät die in rechtsextremistischen Kreisen übermäßig betonte Kameraderie in den Fokus. Gleichzeitig enthält der Text die Forderung nach interner Solidarität (vgl. Lied 1, Z. 19).

Die beiden letzten Strophen wiederholen durchgehend die Worte „we will keep this fight alive“ (vgl. Lied 1, Z. 21-28). Einerseits tritt die in der dritten Strophe bereits angeklungene Trozhaltung nun wesentlich stärker in Erscheinung. Andererseits kann die Parole auch als Drohung gegenüber dem oder den „Anderen“ wahrgenommen werden. Der Text besitzt in diesem Abschnitt einen äußerst restringierten Wortschatz (acht Worte in acht Zeilen), was zunächst den ersten Eindruck von Monotonie oder Einfallslosigkeit erwecken kann. Diese Simplizität ist allerdings eine Stärke des Textes, da der Inhalt wesentlich einfacher zu konsumieren ist.

Zwar spricht dieses Lied keine Feindbilder an oder konstruiert solche. Auch andere rechtsextremistische Ideologieelemente sind nicht erkennbar. Allerdings erfüllt der Text, wie oben dargestellt, verschiedene Inhaltselemente und

Funktionen (Integrations-, Identitäts- und Mobilisierungsfunktion), die charakteristisch insbesondere für extremistische Liedtexte sind.

3.5.2 Lied 2: My man

Unter dem Titel *My man* folgt das zweite Lied des Albums. In diesem Song geht es inhaltlich um eine Ehefrau, die als lyrische Ich auftritt. Sie beschreibt ihre Liebe und Leidenschaft zu ihrem Mann und gibt sich ganz dieser Beziehung hingibt.

Die erste Strophe schildert die Perspektive der erzählenden Instanz auf die Beziehung zu ihrem Partner, nach dem sie „searched for so long“ (Lied 2, Z. 1). Dass die jetzige Ehe das Ende einer langen Suche darstellt, unterstreicht, dass es sich jetzt um etwas Besonderes und das Richtige handelt. Entsprechend seines immensen Wertes, ist der Ehemann („in you“, Lied 2, Z. 3) die „whole destiny“ (Lied 2, Z. 4) seiner Frau. Betont wird die Verbundenheit und Einheit beider Menschen durch einen halben Kreuzreim (Lied 2, Z. 2 und 4). Auffällig ist, dass der Mann direkt angesprochen wird („you“), sodass sich auch der Hörer in die Lage versetzen kann und eingebunden wird. Darüber hinaus ist auch die Bezeichnung „destiny“ (Lied 2, Z. 4) für den Ehemann ungewöhnlich, da der Mann zwar der Partner für den Rest des Lebens ist, eine Frau ihn in der heutigen Zeit allerdings seltener als ihre „Bestimmung“ bezeichnen würde. Hier scheint es daher eine erste Ungereimtheit im Text zu geben, die an dieser Stelle allerdings noch nicht aufgelöst werden kann.

In der zweiten Strophe, die sich aus zwei sich einmal wiederholenden Zeilen zusammensetzt, findet ein Szenenwechsel statt. Das lyrische Ich steht dem Ehemann von Angesicht zu Angesicht gegenüber, hält ihn und sieht in seine Augen (Lied 2, Z. 5). Es entsteht eine Szenerie der innigen Vertrautheit. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die angedeutete Sprachlosigkeit der Ehefrau, wenn sie versucht zu beschreiben, was sie in seinen Augen zu erkennen vermag (Lied 2, Z. 6). Bis hierhin entsteht für den Hörer der Eindruck, es handele sich um ein gängiges Liebeslied, das auch innerhalb der Popmusik verortet werden könnte.

Die Betonung der besonderen Bedeutung, die ihr Mann für sie hat, bestimmt auch die dritte Strophe. War „this world“ zuvor noch „cold“ (Lied 2, Z. 9), erscheint sie dem lyrischen Ich mit dem Mann an seiner Seite „much warmer“

(Lied 2, Z. 10). Interessant ist an dieser Stelle, dass es nicht bloß die Welt der Ehefrau ist, die der Mann zu erwärmen vermag. Stattdessen ist es die gesamte Welt, die er durch seine Anwesenheit, sein Handeln und Wirken verbessert. Angesprochen wird hier demnach nicht bloß sein Dasein innerhalb der Beziehung; er macht aus Sicht der Ehefrau die ganze Welt besser. Dieser Eindruck wird auch dadurch verstärkt, dass sie ihn mit ihrem „faith“ (Lied 2, Z. 11) und einem unbestimmten „proud legacy“ (Lied 2, Z. 12) in Verbindung bringt. Wird diese Wortwahl mit der obigen Darstellung, der Mann sei auch die Bestimmung der Frau, in Relation gesetzt, kommen diese Beschreibungen einer Vergötterung des Ehemannes nahe.

Sodann wird der Ehemann in der Folgestrophe und im Refrain, näher beschrieben als Krieger („warrior“, Lied 2, Z. 13), dem die Frau Trost vom Hass spendet (Vgl. ebd.), und Besitzer von Stärke sowie Kraft, die „used to wage out to war“ (Lied 2, Z. 18) und unvergänglich ist (vgl. Lied 2, Z. 23). Das stereotype Bild vom kriegerischen Ehemann, dem Kämpfer und Oberhaupt der Familie, entspricht dem klassisch tradierten Männlichkeitsbild im Rechtsextremismus. Nach Auffassung von Rechtsextremisten ist Männlichkeit kein gesellschaftlich oder geschichtlich gewachsenes Konstrukt, sondern eine biologische Tatsache und von der Natur vorgegeben. In der unumstößlichen natürlichen Ordnung wiederum bedarf es für diese Männlichkeit einer gewissen körperlichen Verfassung, die mit Männlichkeit verbunden wird. Innerhalb dieser Ordnung wird damit dann Stärke, Kraft, Mut und Überlegenheit sowie das Kämpferische assoziiert. Als Gegenpart zur Frau muss der Mann diesem Ideal entsprechen. Die Symbiose dieser Rollen erfolgt im Rechtsextremismus so dann in der völkischen Idee der Volksgemeinschaft, in der jedem Mitglied aufgrund dieser Rollen ein Platz zugeteilt wird. Das Geschlecht fungiert in dieser Vorstellung als ein Platzanweiser.¹²⁸ Das hier gezeichnete Bild des Mannes entspricht demnach der traditionellen Auffassung von natürlicher Männlichkeit und vom (Ehe-)Mann als Krieger und Soldat, die zutiefst im Rechtsextremismus und dessen völkischen Ideen verwurzelt ist.

Saga entwirft in diesem Lied ebenso ein traditionelles Bild der Frau. Die Ehefrau gibt ihrem Mann „solace from hate“ (Lied 2, Z. 13), liebt ihn (vgl. Lied 2, Z.

¹²⁸ Vgl. Laumann, in: Rechtsextremismus, Prävention und Geschlecht, S. 22.

19 und 21) und ist bereit, für ihn zu kämpfen („I will fight for you“, Lied 2, Z. 20, 22 und 24). Das bereits angesprochene Konstrukt der Volksgemeinschaft bedarf einer statischen Rollenverteilung und eindeutigen Abgrenzung zwischen Weiblichkeit einerseits und Männlichkeit andererseits. Nur so kann im rechts-extremistischen Weltbild das Gedankengebilde der Volksgemeinschaft als „natürliche“ Ordnung funktionieren. Auch wenn die Weiblichkeitskonstruktionen innerhalb des Rechtsextremismus insgesamt mannigfaltiger geworden sind, herrscht im rezenten Rechtsextremismus noch überwiegend das idealisierte Bild der fürsorgenden Ehe- und Hausfrau und Mutter vor.¹²⁹ Im Sinne der traditionellen Rollenverteilung kommt ihr aufgrund ihrer natürlichen biologischen Voraussetzungen die Aufgabe der Schöpferin und Bewahrerin des Volkes zu, die sie innerhalb der Volksgemeinschaft einzunehmen hat. Genau diese Vorstellung wird im vorliegenden Lied umschrieben, ergänzt durch die oben dargelegte Beschreibung der Männlichkeit und ihrer Rolle.¹³⁰

Dieses Verständnis der weiblichen Rolle innerhalb der Ehe wird im Lied ebenfalls aufgegriffen, wenn es in der folgenden Strophe heißt, dass die Ehefrau mit den Bedürfnissen ihres Gatten gesegnet werde („I will be blessed with all your need“, Lied 2, Z. 26). Die Frau darf sich diesem Wortlaut nach geehrt fühlen, dem Mann zu dienen und seine Anforderungen zu erfüllen. Dieses Ehrgefühl wiederum tritt nur dann folgerichtig in Erscheinung, wenn eine Pflicht zu einem solchen Verhalten besteht, und deren Erfüllung – nach rechtsextremistischer Vorstellung zum Funktionieren der natürlichen Ordnung – obligatorisch vorgeschrieben ist.

In den folgenden beiden Zeilen und der sich anschließenden Strophe wird die Sicht auf die Familie mit Hinblick auf die Kinder erweitert. Diese würden dem Text zufolge durch die Stärke und Kraft des Mannes geboren und stellen eine Art Wiedergeburt ihrer Eltern dar (vgl. Lied 2, Z. 27-32). Zum einen schließt

¹²⁹ Vgl. Esen, in: Strategien der extremen Rechten, S. 303-304.

¹³⁰ „Die“ Weiblichkeit oder „die“ Männlichkeit kann innerhalb des Rechtsextremismus mit all seinen Facetten ebenso wenig eindeutig definiert werden wie im gesellschaftlichen Diskurs. Eine ausführliche Darstellung und Diskussion der unterschiedlichen Befunde und Ansichten, die sich jeweils auf einzelne Teilbereiche und Ausprägungen des rechtsextremistischen Personenspektrums beziehen, würde an dieser Stelle zu ausführlich ausfallen müssen und vom Thema dieser Arbeit wegführen. Mit Blick auf Deutschland vgl. daher zum Thema „Frauen im Rechtsextremismus“ auch: Birsl, Rechtsextremismus und Gender; Laumann, Forum Kritische Psychologie 52, S. 152-168; Lehnert/Radvan, Offene Jugendarbeit, S. 34-50; Röpke/Speit, Mädelsache!.

sich an diesem Punkt das traditionelle Familienbild von Vater, Mutter und Kind. Dieses ist auch heute noch das gängigste Familienbild und per se bei weitem nicht rechtsextremistisch, solange es als eines unter heute vielen möglichen Familienbildern in einer pluralistischen Gesellschaft betrachtet wird. Insofern liefert allein dieses Bild keinen Anhaltspunkt für derartige Tendenzen. Unabhängig davon existiert auch an dieser Stelle ein rechtsextremistisches Deutungsangebot. Bedingung dafür ist lediglich, dass der Hörer das Vater-Mutter-Kind-Familienbild als exklusiv und allein gültiges erachtet, neben dem andere, wie beispielsweise jenes der Regenbogenfamilie, nicht existieren können und dürfen. Dass dieses Bild im rechtsextremistischen Sinne auszulegen ist, legen die Worte „Eternity ... Eternity“ (Lied 2, Z. 30 u. 32) nahe. Diese Worte erzeugen das Bild von der angedeuteten „Ahnenreihe“ als einer ewigen Blutslinie, die nicht abreißen darf. Kombiniert mit obigem Familienbild, erscheint nur die rechtsextremistische Sichtweise sinnvoll.

Die in diesem Lied dargestellten Bilder von Weiblichkeit, Männlichkeit, Rollenzuweisung und der Familie sind deutlich traditionell geprägt. Zu berücksichtigen sind darüber hinaus der Wirkungskreis und die mit dem Album angestrebte Zielgruppe, die größtenteils im rechtsextremistischen Milieu zu verorten ist. Daraus ergibt sich insgesamt die rechtsextremistische Deutungsmöglichkeit, wonach diese Vorstellungen völkisch-biologistisch und vermeintlich naturgegeben begründet werden.

Jene Art der Interpretation ist zwar nur eine mögliche, wird aus obigen Gründen aber von der Interpretin nahegelegt und scheint gar erwünscht. Nach rechtsextremistischem Verständnis ist die Familie als kleinster Teil der Volksgemeinschaft ein besonders schützenswertes Gut. Im zweiten Schritt dieser Denkweise erfolgt sodann die Konstruktion von Feindbildern wie zum Beispiel Migranten und Migrantinnen, die pauschal als Fremde und bedrohliche Feinde des Volkskörpers abgelehnt werden.¹³¹ Zum Schutze von vermeintlichen Feinden, die das rechtsextremistische Weltbild konstruiert, sind wiederum alle erforderlichen Vorgehensweisen erlaubt. Die Anwendung von Gewalt schließt das nicht aus, obgleich sie nicht explizit gefordert wird.

¹³¹ Vgl. Laumann, in: Rechtsextremismus, Prävention und Geschlecht, S. 23-26.

Besonders auffällig ist nicht zuletzt auch die Divergenz zwischen dem beschriebenen Rollenbild der Frau und jener Rolle, die die Interpretin Saga innerhalb der rechtsextremistischen Gemeinschaft ausfüllt. Saga repräsentiert im Gegensatz zum traditionellen Bild der Mutter und Hausfrau vielmehr den relativ neuen Typus der emanzipierten Frau im Rechtsextremismus als Frontkämpferin bzw. Aktivistin.¹³² Anstatt sich im Sinne der Gemeinschaft nur auf die häuslichen Pflichten und das Umsorgen des Partners zu kümmern, ist sie als Sängerin aktiv und will sich auf diesem Weg für die „Sache“ einsetzen. Damit ist sie aus rechtsextremistischer Perspektive auf diese Weise dem „Volk“ und der Gemeinschaft dienlich, auch wenn sie selbst nicht das traditionelle, hier präsentierte Rollenbild ausfüllt.

3.5.3 Lied 3: Arise

Mit *Arise* reiht sich in der Folge ein bereits bekanntes Lied in die Titelliste ein. Seine Erstveröffentlichung erfolgte im Jahr 2004 auf dem bei Midgård Records erschienenen Sampler *White Pride World Wide IV* (MIDCD 037). Das Lied stand somit vor der Veröffentlichung auf diesem ebenso wie auf dem vorangegangenen Album bereits in der Vergangenheit in eindeutig rechtsextremistischem Zusammenhang. Inhaltlich handelt der Text von einem lyrischen Ich, das anfangs verzweifelt scheint, jedoch im Laufe des Geschehens eine Art Erleuchtung erhält und Hoffnung schöpft.

Zu Beginn der ersten Strophe schildert das Textsubjekt seine aktuelle Lage. Ihm erscheint die Welt als „shrouded in darkness“ (Lied 3, Z. 1), also als in Dunkelheit gehüllt. Es entsteht umgehend der Eindruck einer gewissen Perspektivlosigkeit und Verzweiflung. Dieser verstärkt sich in den folgenden beiden Zeilen, in denen sich der Erzähler mit Ikarus vergleicht („I am falling through as Icarus“, Lied 3, Z. 2), dessen Fallhöhe niemand vorhersagen kann (vgl. Lied 3, Z. 3). Ikarus ist eine Figur in der griechischen Mythologie. Bekannt wurde der Charakter des Daedalus-Ikarus-Mythos vor allem durch seine Darstellung in Ovids „Metamorphosen“ (Buch VIII, Vers 183-235).¹³³ Seither

¹³² Für eine tiefgehende Beschäftigung mit diesem Phänomen vgl. die Hinweise in Fn. 130.

¹³³ Zu dem Kern der Geschichte unter angegebener Fundstelle können außerdem ein „Prolog“ und ein „Epilog“ gezählt werden. Werden diese zum Mythos hinzugezogen, erstreckt sich die Schilderung in Buch VIII über die Verse 152-259. Darüber hinaus ist der Daedalus-Ikarus-Mythos auch Bestandteil von Ovids „Ars amatoria“ (Buch II, Vers 17-89). In der Geschichte in Ovids „Metamorphosen“ fliegen Ikarus und sein Vater Daedalus als erste Menschen mithilfe des technischen Fortschritts in Gestalt

wurde er vielfach rezipiert und verschieden interpretiert.¹³⁴ Dennoch wird Ikarus' Absturz, auf den im Lied Bezug genommen wird, bis heute gemeinhin als göttliche Strafe für den dreisten Griff nach der Sonne gedeutet.¹³⁵ Sein Streben nach der Sonne und sein Aufstieg zu ihr stehen demnach für den menschlichen Übermut, alle natürlichen Grenzen überwinden zu können und unüberlegt zu viel zu wollen. Demzufolge sieht sich das lyrische Ich als Opfer des eigenen Hochmuts und trägt gleichsam eine Mitschuld an seiner nun aussichtslosen Lage.

Konträr zu diesem Gemütszustand verhält sich die zweite Strophe, die gleichermaßen den Refrain des Liedes darstellt. In diesem Abschnitt wird eine Stimme aus dem Off simuliert, die sich bereits aufgrund der höheren Stimmhöhe, in der die Interpretin den Refrain singt, vom vorangegangenen Liedtext abhebt. Die Offstimme wendet sich direkt an den Sprecher – und mit der direkten Ansprache auch an den Hörer –, indem sie ihn auffordert, sich ein Herz zu fassen und sich zu erheben („Arise, get up your heart, arise, arise“, Lied 3, Z. 4); außerdem soll er vergossene Tränen trocknen (vgl. Lied 3, Z. 5). Die Aufforderung dient der Motivation der erzählenden Instanz und soll sie ermutigen, da sie sich zuvor in einer hoffnungslosen Lage befand. Weiter wird in der folgenden Zeile dargestellt, dass eine Hinwendung zur Sonne erfolgen muss, um den Kampf („battle“, Lied 3, Z. 6) zu gewinnen. Die Sonne symbolisiert an dieser Stelle das Gute, Reine und Positive, dem sich der Rezipient zuwenden soll. Das Schlechte wird, so die Botschaft, gleichermaßen von selbst verschwinden. Bezugnehmend auf die erste Zeile des Liedes, schließt der Refrain mit dem Appell, das „bright light of the day“ (Lied 3, Z. 7) zu bewahren und nicht wieder in eine schwermütige, verzweifelte Stimmung zu verfallen. Der Refrain bildet in seiner Gänze eine Motivationsrede, die das lyrische

des Flügelbauens gen Himmel. Als beide jedoch zu nahe an die Sonne geraten, stürzen sie ab, weil das Wachs, mit dem sie zuvor die Flügel an ihren Körpern befestigt haben, weich wird und zerfließt. In der Folge stirbt Ikarus, weil er die präventiven Warnungen seines Vaters ignoriert hat. Vgl. dazu, Greiner/Harst, in: *Mythenrezeption*, S. 191–198; Holzberg, *Ovids Metamorphosen*, S. 71–74.

¹³⁴ Vgl. zur Rezeptionsgeschichte des (Daedalus-)Ikarus-Mythos auch den Sammelband Aurnhammer/Martin, *Mythos Ikarus*.

¹³⁵ Diese Aussage gilt vor allem für die Lebensbereiche außerhalb der Wissenschaft, für die vor allem Ikarus oberflächlich als die interessantere, weil tragischere und einfacher instrumentalisierbare Figur erscheint. Neben der Figur des Ikarus spielt allerdings auch Daedalus eine zentrale Rolle in der Erzählung. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Text stehen daher neben anderen Aspekten zum Beispiel auch der Vater-Sohn-Konflikt oder die kritische Diskussion über den technischen Fortschritt im Fokus der Betrachtung.

Ich – und den Hörer – anspornen soll, aktiv zu werden und sich nicht in einer Art lethargischem Zustand selbst aufzugeben.

In der dritten Strophe findet erneut ein Perspektivwechsel statt und es wird wieder aus der Sicht des Erzählers gesprochen. Allerdings ist von der Apathie der ersten Strophe nicht mehr viel übrig. Er verschließt nun nicht mehr die Augen vor den Suchenden („My eyes are not closed, closed to the seeking“, Lied 3, Z. 8) und ist nicht mehr taub („My ears are not deaf“, Lied 3, Z. 9). Die Wiedererlangung der Sinne steht symbolisch für die Erkenntnis, die sich dem Sprecher allem Anschein nach offenbart. Er ist nun in der Lage, alles wahrzunehmen und richtig zu deuten. Der Schleier der Dunkelheit, der in der ersten Strophe alles umhüllte, ist nun abgelegt. Dieser Impression folgen auch die beiden weiteren Zeilen der Strophe, die eine Stimme beschreiben, welche aus einem Stimmengewirr zu sprechen beginnt (vgl. Lied 3, Z. 10-11). Dies ist eine direkte Bezugnahme auf die im Refrain erschienene Offstimme. Offensichtlich wird diese Stimme dem Text zufolge als eine Erleuchtung wahrgenommen, die Hoffnung spendet und Mut macht.

Zum Abschluss des Liedes wiederholt sich der Refrain noch dreimal (vgl. Lied 3, Z. 12-14). Erstens rückt damit der Mobilisierungsversuch in den Vordergrund. Darüber hinaus lässt dies den Schluss zu, dass der Sprecher im Text zum Ende hin eher Hoffnung für die Zukunft schöpft als dass er weiterhin der depressiven Stimmung, die er zu Beginn des Liedes hatte, erlegen ist. Die Botschaft, sich zu erheben, aktiv einzubringen und Hoffnung zu schöpfen, konkretisiert sich dem Hörer, der folglich mit einbezogen und zu einem Teil des Liedes entwickelt, in Form der direkten Rede. Dieses Mittel dient dem Zweck, eine Beziehung zwischen dem Textinhalt und dem Rezipienten, welcher sich vom Inhalt ergriffen fühlen soll, herzustellen.

Der Rezipient wird aufgefordert, sich zu erheben, im Sinne des – nicht näher beschriebenen – Guten zu handeln und nicht mehr in einem lethargischen Zustand zu verweilen. Vielmehr wird an den Willen zur Tat appelliert. Wie oben dargelegt, fand die Erstveröffentlichung des Liedes in einem rechtsextremistischen Kontext statt. Die im Lied enthaltene Botschaft mit diesem Umstand zusammengenommen, erinnert erstere an die in rechtsextremistischen Kreisen

häufig formulierten Mobilisierungsversuche an potenziell Interessierte, sich aktiv in der „Bewegung“ zu engagieren.¹³⁶ Dabei erfolgt kein näheres Eingehen auf die Frage, welche Art des Handelns in der Folge als erwünscht erscheint. Das gemeinte Handlungsspektrum kann vom Verteilen von Flugblättern bis hin zur Anwendung von Gewalt reichen. Einzig dieser sich aus dem damaligen Kontext ergebende Aspekt zeigt einen Bezug zum Rechtsextremismus auf. Ferner liefert das Lied selbst ansonsten keine Anhaltspunkte für rechtsextremistische Inhalte. Vielmehr scheint es so, als richte sich das Lied primär an die politisch moderater ausgerichteten Anhänger Sagas, die sich eher an der Musik und der Sängerin erfreuen als an rechtsextremistischen Liedern.

3.5.4 Lied 4: Kinsland

Bei dem Lied *Kinsland* handelt es sich, wie bei dem vorangegangenen Song *Arise*, um ein schon bekanntes Musikstück. Beide Lieder wurden zuvor bereits auf dem Sampler *White Pride World Wide IV*, der im Jahr 2004 bei Midgård Records erschien (MIDCD 037), veröffentlicht.¹³⁷ Darüber hinaus befindet sich *Kinsland* auch auf Sagas Live-Album *Comrades Night Live* aus dem Jahr 2009. Thematisch geht es um die eschatologischen Auffassungen sowohl der nordischen Mythologie als auch des Hinduismus. Es erfolgt eine inhaltliche Gleichsetzung dieser Vorstellungen und die Beschreibung des nach dem Untergang entstehenden neuen Reiches als weißes „Kinsland“. Am Ende des Textes wird im Hier und Jetzt die Zeit der Götterdämmerung gesehen.

Der Liedtitel *Kinsland* deutet auf eine ideologische Nähe des Textinhalts zum bekannten amerikanischen Rechtsextremisten David Lane hin.¹³⁸ Er ist dem Werk *KD Rebel* (2004) von David Eden Lane entnommen. In Lanes Roman wird damit ein Gebiet in den USA bezeichnet, das sich über Western Colorado,

¹³⁶ Insbesondere hervor tat sich in der Vergangenheit die von Autonomen Nationalisten (AN), welche dem Kreis der neonazistischen Freien Kameradschaften zuzuordnen sind, deutschlandweit und vor allem im Internet verbreitete Parole „Werde aktiv in deiner Stadt!“. Vor allem die AN versuchen mittels solcher Slogans vor allem Jugendliche anzusprechen und zu mobilisieren. Vgl. Toralf Staud/Johannes Radke: Das braune Netz, URL: <http://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/180893/das-braune-netz>, Aufsatz vom 18.03.2014, zuletzt abgerufen am 26.10.2019. Eine vertiefende Einführung zum Phänomen der „Autonomen Nationalisten“, ihrer Entstehungsgeschichte, ihrem Auftreten, ihrem modus operandi sowie zu weiteren Hintergrundinformationen bietet der Sammelband: Schedler/Häusler, Autonome Nationalisten.

¹³⁷ Die Liedtexte der Lieder sind jedoch auch im Booklet zu dem Sampler nicht enthalten.

¹³⁸ Vgl. bezüglich des Begriffs *Kinsland* auch die Ausführungen zum Lied *Black Bannered Legion* in Abschnitt 3.3.3.

Utah, Montana und Wyoming erstreckt¹³⁹ Dieses „Kinsland“ ist besetzt von Rebellen, die sich „Kinsland Defenders“ nennen. Diese kämpfen für den Fortbestand und die Reinhaltung der weißen Rasse. Als Feindbild dient ein im Buch beschriebenes System, das sich aus Liberalen, Juden, Nicht-Weißen und Immigranten zusammensetzt, welches bestrebt ist, die weiße Rasse und ihre kulturellen Errungenschaften zu zerstören, und überwiegend praktizierende Wotanisten sind. Die Kernbotschaft des Romans „KD Rebel“ ist laut Lane, „to emphasise the territorial imperative and that warfare is unavoidable if the white race is to survive“¹⁴⁰. Er unterstreicht damit einerseits ausdrücklich einen territorialen Anspruch der Weißen. Andererseits stellt Lane mittels dieser Botschaft auch eine Verknüpfung zu seiner Abhandlung *88 Precepts* her, die er während seiner Inhaftierung verfasst hat und die das Manifest der terroristischen rechtsextremistischen Vereinigung *The Order* darstellten.¹⁴¹ Insbesondere in der dortigen 27. These stellt Lane auf den „perfekten Hass“ („perfect hatred“) als Motivlage für den rechtsterroristischen Kampf ab und betont, dass dieser sich gegen diejenigen richten muss, die den „territorial imperative“ nicht berücksichtigen.

Zur Durchsetzung der politischen Ziele betrachtet Lane Militanz als adäquates Mittel. Dabei werden jedoch keine näheren Angaben zu Details einer denkbaren praktischen Umsetzung der Ziele genannt, was vermutlich den fiktionalen Charakter der Novelle unterstreichen soll. Dennoch befürwortet Lane ausdrücklich ein Vorgehen nach dem Konzept des „lone wolf terrorism“¹⁴², dem auch Breiviks Taten zuzurechnen sind.¹⁴³ Diese extreme Gewaltbereitschaft kann innerhalb einer interagierenden Gruppe eine identitätsstiftende Funktion einnehmen. Darüber hinaus kann Musik bei Personengruppen wie auch bei

¹³⁹ Vgl. Lane, *KD Rebel*, Introduction; Michael, *Totalitarian Movements and Political Religions*, S. 43, 54.

¹⁴⁰ Michael, *Totalitarian Movements and Political Religions*, S. 43, 56.

¹⁴¹ Vgl. Lane, David Eden: *88 Precepts*, URL: https://archive.org/stream/88Precepts_937/88Precepts_djvu.txt, zuletzt abgerufen am 30.10.2019; The Southern Poverty Law Center (Hrsg.): David Lane, URL: <https://www.splcenter.org/fighting-hate/extremist-files/individual/david-lane>, zuletzt abgerufen am 30.10.2019.

¹⁴² Vgl. hierzu Abschnitt 2.2 Das *lone wolf terrorism*-Konzept.

¹⁴³ Vgl. O.V.: David Lane's Last Interview with Blood and Honour England (2006), URL: <https://dailyarchives.org/index.php/archives/37-david-lane-s-last-interview-with-blood-and-honour-england-2006>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

Einzelpersonen die Hemmschwelle zur Gewaltanwendung sinken lassen, wenn sie Textinhalte offenbart, die Gewalt befürworten oder gar dazu aufrufen.

In der ersten Strophe stehen besonders die Bezüge zur nordischen Mythologie im Vordergrund. Speziell fokussieren diese sich auf den Wotanismus. Die Verbindungen werden mit Begriffen und Umschreibungen wie „Asgard“ (Lied 4, Z. 4), „Father God of the Aryan Race“ (Lied 4, Z. 5) und „Æsir“ (Lied 4, Z. 6) sowie „Ragnarök“ (Lied 4, Z. 7) erzeugt.

Asgard bezeichnet in der nordischen Mythologie den Sitz der Götter des Asengeschlechts („Æsir“) und gilt als heiliger Ort. Es ist gewissermaßen die Heimat der Götter, die sich von Midgard, dem Lebensraum der Menschen, und Utgard, in dem Trolle und Riesen beheimatet sein sollen, abgrenzt.¹⁴⁴

Asgard ist nach den eddischen Erzählungen auch der Sitz Odins/Wotans, dem Hauptgott der nordischen Mythologie („Father God of the Aryan Race“, Lied 4, Z. 5), der dort mit seinen zwei Palästen residiert. Im rezenten Rechtsextremismus erfolgt die Referenz auf Odin im Regelfall dahingehend, dass er zum Symbol wird für die „Stärke des Volkes, das sich als ein ‚germanisches‘ Volk versteht, für Führerideologie und Überwindung des demokratischen, vermeintlich verweichlichten Systems“¹⁴⁵. In diesem Lichte muss diese Zentralstellung Odins/Wotans als „Gottvater der Arier“ sowie im Neuheidentum generell gesehen werden, wenn sie im rechtsextremistischen Umfeld erfolgt. Ragnarök („Götterschicksal“) schließlich ist der zentrale Begriff in den eschatologischen Lehren der Edda. Er beschreibt in dem eddischen Gedicht *Völuspá* („Weissagung der Seherin“) den Weltuntergang, der durch den Kampf zwischen den

¹⁴⁴ Vgl. Krause, Die Götterlieder der Älteren Edda, S. 244. Unter dem Oberbegriff Edda werden in der Skandinavistik zwei unterschiedliche literarische Werke in altisländischer Sprache verstanden, welche im 12. und 13. Jahrhundert entstanden. Sie beinhalten die uns gegenwärtig bekannten skandinavischen Götter- und Heldensagen. Damit bilden sie die Grundlage der nordischen Mythologie. Im Nachwort zur hier verwendeten kommentierten Übersetzung skizziert der Herausgeber eine prägnante Überblicksdarstellung des eddischen Inhaltsstoffs und seiner Entstehungsgeschichte. Dabei verweist er auf Inhalte beider Werke der Edda: die Ältere Edda (auch: Lieder-Edda) und die Jüngere Edda (auch: Prosa-Edda).

¹⁴⁵ Schuppener, Vereinnahmung germanischer Mythologie im rezenten Rechtsextremismus – Sprache und Symbolik, URL: <http://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/41446/die-sprache-des-rechtsextremismus?p=all>, Aufsatz vom 19.12.2007, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

Göttern und den dämonengleichen Riesen herbeigeführt wird.¹⁴⁶ Rechtsextremisten dient Ragnarök als Allegorie für den „Untergang der pluralistisch-demokratischen Gesellschaftsordnung“¹⁴⁷, der den Weg für einen Führerstaat – im Sinne einer neuen Epoche – ebnet. Deshalb findet im Bereich des Rechtsextremismus schon seit geraumer Zeit eine Vereinnahmung dieser Endzeit-Symbolik statt¹⁴⁸, was sie im hiesigen Kontext wiederum zu einem tatsächlichen Anhaltspunkt von rechtsextremistischem Gedankengut in dem Lied macht.

Von essenzieller Bedeutung für das Verständnis der Inhalte, besonders hinsichtlich der oben genannten Bezüge zum Wotanismus, sind im Weiteren die Person David Eden Lane und ihr Werdegang. David Lane wuchs in einem äußerst konservativen Umfeld auf und wurde schon früh vonseiten des Elternhauses mit der Lehre der rechtsextremistischen Christian Identity-Bewegung konfrontiert.¹⁴⁹ In diesem ideologisch-religiösen Umfeld sozialisierte er sich, da sich die Ansichten gut mit seinen politischen Ideen verbinden ließen.

Lane avancierte im Laufe seiner politischen Karriere zu einem einflussreichen Ideengeber der *White Supremacy*-Bewegung in den USA. Seine extremistischen Ansichten beruhten vor allem auf einem äußerst strikten Antisemitismus sowie die Idee der „Überlegenheit der weißen Rasse“ (*white supremacy*). Das führte so weit, dass er im Jahr 1987 schließlich, wegen der Mittäterschaft am Mord an dem jüdischen Radiomoderator Alan Berg, für die Verletzung von Bergs Bürgerrechten zu 150 Jahren Haft verurteilt wurde.¹⁵⁰ Während seiner Haftzeit wandte Lane sich von den Ideen der Christian Identity ab und dem

¹⁴⁶ Vgl. Krause, Die Götterlieder der Älteren Edda, S. 20-25. In der genannten *Völuspá* erstreckt sich die Erzählung von Ragnarök von Strophe 40 bis Strophe 58.

¹⁴⁷ Schuppener, Vereinnahmung germanischer Mythologie im rezenten Rechtsextremismus – Sprache und Symbolik, URL: <http://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/41446/die-sprache-des-rechtsextremismus?p=all>, Aufsatz vom 19.12.2007, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

¹⁴⁸ Vgl. Schuppener, in: Strategien der extremen Rechten, S. 325.

¹⁴⁹ Vgl. Goodrick-Clarke, Black Sun, S. 270.

¹⁵⁰ Goodrick-Clarke, Black Sun, S. 271. Für weitergehende Informationen sowie Hintergründe zu David Lanes kriminellen sowie politischen Aktivitäten, vgl. Michael, Totalitarian Movements and Political Religions, S. 43-61; The Southern Poverty Law Center (Hrsg.): David Lane, URL: <https://www.splcenter.org/fighting-hate/extremist-files/individual/david-lane>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

Odinismus/Wotanismus¹⁵¹ zu, da er in diesem den einzigen der weißen Rasse zuträglichen Glauben sah.¹⁵² Seine Bemühungen zur Etablierung dieser Glaubensrichtung gingen so weit, dass er im Jahr 1995 zusammen mit Ron McVan und seiner Ehefrau Katja Lane¹⁵³ die Organisation *Wotansvolk* gründete. In den folgenden Jahren publizierten für *Wotansvolk* vor allem David Lane, der die politische Botschaft des Überlebens der weißen Rasse als ideologischen Grundpfeiler von *Wotansvolk* weiter etablierte, und Ron McVan, der in seinen Schriften, darunter „Creed of Iron“ (1997) und „Temple of Wotan“ (2000)¹⁵⁴, vor allem die Brauchtümer und Riten, das kulturelle Erbe der Wotanisten sowie ihre philosophischen Grundlagen manifestierte.¹⁵⁵

Der Wotanismus, wie Lane und McVan ihn ebenso wie heutige Mitglieder von *Wotansvolk* verstehen, ist eine Glaubensrichtung, die dem germanischen Neuheidentum zuzuordnen ist und ihre Ursprünge in der deutschen und österreichischen völkischen Bewegung hat. Ihr wohnt, wie anderen religiösen Strömungen des germanischen Neuheidentums auch, die Bestrebung inne, die vermeintlich einheimische, vorchristliche Naturreligion der Germanen zu reanimieren, indem auf germanische Mythen, Riten, Symbole und Glaubensvorstellungen zurückgegriffen wird. Lane erklärte fortan in seinen Schriften, dass die weiße Rasse keine Götter oder Religionen mit Fremdrassigen teilen könne. Er sieht im Wotanismus „the best representation of the creative force and folkish needs“¹⁵⁶.

Der Wotanismus kombiniert den Appell zum bewaffneten Widerstand (*Aryan call to arms*) mit esoterischen Lehren, die in Teilen auf der Psychologie von

¹⁵¹ Lane benutzt die Begriffe *odinism* und *wotanism* in seinen Schriften zunächst synonym. Gleichwohl findet in der Literatur eine Unterscheidung zwischen den drei Glaubensrichtungen Asatru, Odinismus und Wotanismus statt. Wotanismus, wie er von Lane verstanden wird und um den es im Folgenden ausschließlich gehen soll, gilt dabei als die ausschließlich rassistische Glaubensvorstellung, die sich durch ihre konsequente Ablehnung anderer „Rassen“ auszeichnet. Erstmals trat der Odinismus/Wotanismus in den USA bereits im Jahr 1969 mit der Odin Fellowship Else Christensens in Erscheinung, vgl. Goodrick-Clarke, *Black Sun*, S. 259.

¹⁵² Vgl. Michael, *Totalitarian Movements and Political Religions*, S. 43, 49.

¹⁵³ Lane heiratete Katja Lane im Jahr 1994 und rief mit ihr zusammen außerdem den Verlag *14 Words Press* ins Leben, in welchem unter anderem David Lanes Schriften veröffentlicht wurden, vgl. Michael, *Totalitarian Movements and Political Religions*, S. 43, 50.

¹⁵⁴ Vgl. McVan, *Creed of Iron*; McVan, *Temple of Wotan*.

¹⁵⁵ Vgl. Goodrick-Clarke, *Black Sun*, S. 274.

¹⁵⁶ Ebd.

Carl Gustav Jung (1875-1961), aber auch auf völkischen und okkulten nationalsozialistischen Vorstellungen anderer Vordenker, wie zum Beispiel Savitri Devi (1905-1982) oder Miguel Serrano (1917-2009)¹⁵⁷, beruhen.¹⁵⁸ Die Wotanisten verehren, wie andere Anhänger des germanischen Neuheidentums, die Götter der nordischen Mythologie.¹⁵⁹ Besonderes Augenmerk wird bei dem Götterkult jedoch auf Odin/Wotan gelegt, der eine zentrale Rolle spielt. Ihrer Ansicht nach wohnt jedem Mitglied der arischen Rasse ein Teil des göttlichen Wotan-Archetyps inne, der mithilfe von Riten und Zeremonien der Vorfahren zumindest temporär zum Leben erweckt werden kann. Das wiederum mündet in einer ausgeprägten Ahnenkult, die unter anderem zur Legitimation der Überlegenheitsvorstellungen der eigenen Rasse dient. Schlussendlich führen die Glaubensvorstellungen der Wotanisten dazu, dass sie intolerant gegenüber anderen Religionen sind, nicht-weiße Menschen, die sie als „fremdrassig“ ausmachen, als minderwertig erachten, die Globalisierung als Ursache für den Untergang und Identitätsverlust der arischen weißen Rasse ablehnen sowie die Urbanisierung und die Industrialisierung negieren, weil diese die „causes of congestion, immigration and race mixing, pollution, and rampant crime“¹⁶⁰ sind.

Ebenso wie Anhänger der Ariosophie¹⁶¹, darunter Personen wie Serrano und Devi, geht auch McVan – und damit gleichermaßen der Wotanismus von *Wotansvolk* – von einem ursprünglichen arischen Volk in einem goldenen Zeitalter

¹⁵⁷ Savitri Devi ist das Pseudonym der Wahl-Inderin Maximine Portaz. Sie gehört seit den 1970er-Jahren, neben Miguel Serrano und Jost Turner (1946-1996), vor allem in den USA zu den einflussreichsten Personen im rezenten okkulten Rechtsextremismus, vgl. Gardell, in: *Controversial New Religions*, S. 402.

¹⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 413.

¹⁵⁹ Vgl. McVan: *Creed of Iron* (Fn. 154), S. 100-103. McVan listet dort die Götter der Wotanisten auf.

¹⁶⁰ Goodrick-Clarke, *Black Sun*, S. 277.

¹⁶¹ Unter Ariosophie ist eine rassistisch-okkultistische Lehre zu verstehen, die ihre Wurzeln im völkischen Nationalismus und im Rassismus um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert hat. Diese Lehre wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Lanz von Liebenfels ins Leben gerufen und von ihm als „Ariosophie“ bezeichnet (bis dahin nannte von Liebenfels seine Lehre „Theozoologie“). Von Beginn an standen die Ariosophen der Ideologie des Nationalsozialismus nahe, gleichwohl können beide Ideologien nicht gleichgesetzt werden. Ein weiterer wichtiger Vertreter war Guido von List, der erstmals für die Verbreitung des Begriffs Wotanismus verantwortlich zeichnete. Eine Wiederbelebung fanden ariosophische Ideen unter anderem in einigen Formen des Odinismus/Wotanismus in den USA seit den 1970er-Jahren, wozu auch die Wotanisten um Lane und McVan zu zählen sind. Vgl. zu diesen Ausführungen und für weitere Informationen auch Goodrick-Clarke, *The Occult Roots of Nazism*; Staudenmaier, *Between Occultism and Nazism*.

aus.¹⁶² Den Ursprung der Arier verorten die Ariosophen zuweilen im einstigen Mesopotamien, wo sich der im Lied genannte Ort „Sumer“ (Lied 4, Z. 3) verorten lässt. An das goldene Zeitalter reihen sich nach dieser Vorstellung in einem zyklischen Zeitverlauf der Untergang des Volkes, eine Reinigung der Welt und ein Neubeginn. An dieser Stelle wird die eklektizistische Vorgehensweise McVans und Lanes deutlich, die Einflüsse unter anderem aus dem Hinduismus, dem Buddhismus sowie der Ariosophie erkennbar werden lässt, die sich auch in diesem Liedtext niederschlagen.¹⁶³

Es folgt der Refrain, der die Strophen voneinander trennt und die Hookline beinhaltet. Besondere Betonung liegt auf dem „white Kinsland“ (Lied 4, Z. 10). Dieses ist entweder der Neubeginn („new dawn“, Lied 4, Z. 9) oder die unerwähnten Krieger leisten für es den letzten Widerstand („final stand“, Lied 4, Z. 9). Auffällig ist, dass der Refrain im Prinzip nur aus drei Textzeilen besteht, die aber ein weiteres Mal wiederholt werden. Da bereits die ursprünglichen drei Zeilen jeweils zweimal die Worte „new dawn“ sowie „final stand“ enthalten und deren Nennung verdoppelt wird, liegt das Augenmerk des Hörers besonders hierauf. Es entsteht indirekt ein Appell an den Hörer, sich für das „white Kinsland“ einzusetzen und entweder dem Neuanfang beizuwohnen oder aber einen vermeintlich heldenhaften Tod im „final stand“ zu sterben.

In der zweiten Strophe wird eine Beziehung zwischen der zuvor geschilderten nordischen Mythologie, dem dort prophezeiten Weltuntergang und den hinduistischen Veden („Vedas“, Lied 4, Z. 16) hergestellt, da letztere ebenfalls einen „final day of reckoning“ (Lied 4, Z. 17) vorhersagen. Dieser wird dort allerdings von einem Wesen mit dem namens „Kalki“ (Lied 4, Z. 19), der als „last avenger“ (Lied 4, Z. 19) beschrieben wird, vollzogen. Nach hinduistischer Vorstellung ist Kalki eine der Inkarnationen Vishnus, was auch im Liedtext mit den Worten „Eleventh in a line“ (Lied 4, Z. 20) angedeutet wird. Die enge Verbindung zwischen hinduistischen Glaubensvorstellungen und dem Liedtext kristallisiert sich an dieser Stelle ganz klar heraus. Um diesen Bezug korrekt ein-

¹⁶² Vgl. Gardell, in: *Controversial New Religions*, S. 415.

¹⁶³ Vgl. Gardell, in: *Controversial New Religions*, S. 416. Gardell erörtert die Ideologie der Organisation Wotansvolk in seiner Abhandlung insbesondere auf den Seiten 413-418. Für weitere Erläuterungen diesbezüglich vgl. dort.

ordnen zu können, muss berücksichtigt werden, dass Lane bei seiner ideologischen Festigung maßgeblich auch von der Wahl-Inderin Savitri Devi, deren Grundlagenwerk *The Lightning and the Sun* er als eines seiner Lieblingsbücher bezeichnet¹⁶⁴, beeinflusst wurde. Devi vertritt einen „Hindu-Aryan esoteric Hitlerism“¹⁶⁵. Dieser sieht in Adolf Hitler, ausgehend vom hinduistischen Glauben und einem zyklischen Zeitverlauf mit unterschiedlichen Zeitaltern (Yugas), sowohl eine Personifikation des arischen Wotan-Archetyps als auch einen Avatara Vishnus¹⁶⁶. Hitler war für Devi ein „typical Man ,against Time“¹⁶⁷ und damit im Besitz der destruktiven Eigenschaften und Fähigkeiten des dunklen Zeitalters („Dark Age“), die er gezwungenermaßen einsetzen musste, um das eigentlich lebensbejahende Ziel, das goldene Zeitalter („Golden Age“), zu erreichen. Schließlich sollte Hitler den Weg für Kalki, die zehnte und letzte Inkarnation Vishnus, ebnen. Kalki sollte sodann seiner Bestimmung gemäß die korrupten Herrscher vernichten und Gesetz und Tugend wiederherstellen.¹⁶⁸ Es kann also konstatiert werden, dass Devis Ansichten aus einer willkürlichen Vermischung hinduistischer Glaubensvorstellungen mit dem nationalsozialistischen Weltbild Adolf Hitlers resultieren und zu einer wirren Verklärung Hitlers als Retter der Menschheit führen. Diese Art von Weltuntergang und herbeigesehntem Neubeginn wird in der zweiten Strophe in den Text integriert, wenn einerseits der Hintergrund Lanes zur ersten Strophe und seine Vorstellung vom „Kinsland“ im Roman *KD Rebel* und zum anderen der Einfluss Devis beachtet werden.

Im letzten Absatz schließlich wird „the twilight of the gods“ (Lied 4, Z. 28) in das Hier und Jetzt transportiert. Assoziiert wird mit diesem als „Götterdämmerung“ (Lied 4, Z. 29) bezeichneten Niedergang der endgültige Untergang der

¹⁶⁴ Vgl. O.V.: Blood and Honour Interviews David Lane (Fn. 143).

¹⁶⁵ Gardell, in: *Controversial New Religions*, S. 402.

¹⁶⁶ Avatara bezeichnet im hinduistischen Glauben ein göttliches Prinzip oder einen göttlichen Aspekt, der sich in der Gestalt eines Menschen oder eines Tieres offenbart. Vishnu ist eine bereits in den Veden, einer Sammlung religiöser Schriften im Hinduismus, überlieferte Gottheit. Anfangs noch ein Gott der Sonne, des Lichts und der Gott, der die Zeit anstieß, wandelte sich Vishnus Bedeutung hin zum Kämpfer gegen Böses/Dämonen und Beschützer der Welt, der sich in mehreren Avatara offenbart. Vgl. hierzu Gardell, in: *Controversial New Religions*, S. 402-403; Goodrick-Clarke, *Black Sun*, S. 88-106.

¹⁶⁷ Devi, *The Lightning and the Sun*, S. 256.

¹⁶⁸ Gardell, in: *Controversial New Religions*, S. 403. Als weitergehende Lektüre zur tiefgehenden Auseinandersetzung mit Savitri Devis Lehren siehe auch Nicholas Goodrick-Clarke: *Hitler's Priestess. Savitri Devi, the Hindu-Aryan Myth and Neo-Nazism*, New York/London 1998.

Götter und der bekannten Welt. Dieser führt laut dem auktorialen Erzähler dazu, dass „this song of war“ (Lied 4, Z. 30) gesungen werden muss. Die Kombination eines prophezeiten nahenden Untergangs und von Kriegsliedern hat einen eindeutig appellativen Charakter und sollen die Hörer zu einer bestimmten Handlung bewegen, die hier mit der Erwähnung des Krieges gleich nahegelegt wird. Indirekt erfolgt damit ein Aufruf zur Gewalt bzw. zum Krieg.

Zusammenfassend beinhaltet der Text Bezüge zum Wotanismus von David Lane und Ron McVan und greift folgerichtig Begriffe aus der nordischen Mythologie auf. Vor allem im rechtsextremistischen Milieu erfolgt dieser Rückgriff auf die nordische Mythologie strategisch. Er dient der Schaffung der Erlebniswelt Rechtsextremismus, zur Identitätsstiftung innerhalb der Gemeinschaft sowie zur Abgrenzung gegenüber anderen Religionen.¹⁶⁹ Darüber hinaus werden Vorstellungen des Hinduismus inkludiert, die wiederum auf den esoterischen Hitlerismus und die ariosophischen Theorien von Miguel Serrano und Savitri Devi schließen lassen, wenn deren Einfluss auf Lane und McVan Berücksichtigung findet. Letzteres muss zwangsläufig geschehen, da nur so die Erwähnung all dieser Bezüge innerhalb eines Liedtextes zu erklären sind. Hervorzuheben ist zudem, dass mit dem Titel *Kinsland* und dem appellativen Charakter des Refrains sowie der letzten Strophe indirekt auch ein Aufruf zum militanten Widerstand und zur Gewalt im Text zu finden sind.

Allerdings bedarf es hinsichtlich der soeben erfolgten Ausführungen auch einer Einschränkung. Denn dem durchschnittlichen Hörer des Titels dürften sich die Bezüge, die der Text zu Lane, dem Wotanismus, Savitri Devi oder terroristischen Handlungen aufweist, nicht auf Anhieb erschließen. Um die Hintergründe des Textes offenzulegen, bedurfte es an einigem Vorwissen sowie einer eingehenden Recherche. Dieses Hintergrundwissen kann bei einem durchschnittlichen Hörer nur schwerlich angenommen werden. Ebenso verhält es sich mit der intensiven Auseinandersetzung mit dem Text und möglicher Hintergründe, die es zu eruieren gilt. Daher werden von diesem durchschnittlichen – und überwiegenden – Adressatenkreis zunächst nur die im Text dem

¹⁶⁹ Vgl. Schuppener, in: Strategien der extremen Rechten, S. 340.

Wortlaut nach enthaltenen Aussagen bzw. Aufforderungen wahrgenommen und nicht zwangsläufig weiter hinterfragt.

Auf Saga hingegen kann diese Einschränkung nicht ohne Weiteres Anwendung finden. Ihr ist die Person David Eden Lane schon lange bekannt. Das führte in der Vergangenheit gar so weit, dass sie anlässlich des Todes von Lane im Jahr 2007 auf ihrem Album *On My Own* das Lied mit dem Titel *Goodbye David Lane* veröffentlichte.¹⁷⁰ In diesem Fall kann viel eher davon ausgegangen werden, dass sie sich im Vorfeld bereits näher mit Lane beschäftigte. Des Weiteren sind ihr als Interpretin und Kennerin der Materie sowie David Lanes Vergangenheit die Verknüpfungen des Textes bekannt sein, weshalb ihr auch die Tragweite des Textes bewusst sein muss, die jener bei eingehender Beschäftigung mit der Materie entfaltet. Zwar ist das Lied bereits 2004 das erste Mal erschienen, doch die wiederholte Veröffentlichung im vorliegenden Album führt dazu, dass sie sich auch nach ihrer Distanzierung diese Inhalte, insbesondere die Bezüge zu Lane und seiner Haltung zum Terrorismus, vorhalten und zurechnen lassen muss.

3.5.5 Lied 5: Tall man crying

Das sich anschließende Lied trägt den Titel *Tall man crying*. Dieser Song wurde, anders als die beiden vorherigen Lieder dieser CD, zuvor noch nicht von Saga veröffentlicht. Inhaltlich geht es um den titelgebenden „großen weinenden Mann“, den das auftretende lyrische Ich auf seiner Reise trifft. Der Mann erklärt ausführlich die Gründe für seine Trauer, kurz bevor er stirbt. Auffällig ist, dass außer dem Refrain jede Strophe einen halben Kreuzreim enthält, was dem Text einen bestimmten Rhythmus vorgibt. Außerdem wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten besonders auf die Zeilen gelenkt, die sich reimen.

¹⁷⁰ Bei dem Lied handelt es sich um eine Coverversion des Liedes *Candle in the Wind* von Elton John (Musik) und Bernie Taupin (Text), das bereits 1973 veröffentlicht wurde und im Jahr 1997 weltweiten Bekanntheitsgrad erlangte. Das Lied wurde in seiner Ursprungsfassung im Angedenken an die verstorbene Schauspielerin Marilyn Monroe von Sir Elton John geschaffen und war die meistverkaufte Single. In Gedenken an den Tod von Lady Diana intonierte Sir Elton John dieses Lied mit einem neuen Text auf Lady Dianas Trauerfeier in Londons Westminster Abbey am 6. September 1997, vgl. Norddeutscher Rundfunk: Elton John - "Candle In The Wind", URL: <https://www.ndr.de/ndr1niedersachsen/Elton-John-Candle-In-The-Wind,eltonjohn394.html>, zuletzt abgerufen am 31.10.2019. Die Verkaufszahlen der geänderten Liedversion überboten die vorangegangenen. Nach dem Tod von David Lane nahm sich Saga des Liedes an, versah es wiederum mit einem anderen Text und veröffentlichte es auf der CD *On My Own*.

Bei dem hier betrachteten Lied handelt es sich um die Adaption eines Gedichts. Die Urheberschaft des Textes liegt nicht bei Saga, sondern bei dem amerikanischen Rechtsextremisten David Eden Lane, dessen Text im Sammelband *Deceived, Damned & Defiant. The Revolutionary Writings of David Lane* aus dem Jahre 1999 erschienen ist.¹⁷¹ Allerdings wird diese Urheberschaft in keinem der Beihefte zu den CDs erwähnt.¹⁷² Das lässt darauf schließen, dass diese Tatsache vor dem einfachen Hörer, der gemeinhin keine Nachforschungen anstellt, verschleiert werden soll. Zusätzlich dürfte es sich bei der Nichtnennung des Urhebers um einen Verstoß gegen geltende Gesetze handeln.

Das Lied beginnt in der ersten Strophe mit der Hinführung des Hörers zum Kernthema des Liedes, das in der Frage nach dem Überleben der Rasse – gemeint ist die nach Lanes Ansicht „weiße, arische Rasse“ – besteht. Auf seiner bis dato bedeutungslosen Reise durch das Leben („meaningless journey through life“, Lied 5, Z. 1f.) trifft der Erzähler einen weinenden Mann (vgl. Lied 5, Z. 3). Auf Nachfrage gibt jener das Sterben seiner Rasse als Beweggrund für sein Weinen an („He said his race was dying“, Lied 5, Z. 4).¹⁷³

Der Rassismus, den die Frage nach dem Überleben der eigenen „Rasse“ beinhaltet, ist einer der Grundpfeiler des Rechtsextremismus. Durch die Bedeutungslosigkeit, die dem Leben des Sprechers innewohnt, und der sich anschließend auftuenden Thematik um die „Rasse“ und ihr Überleben soll dem Leser wie dem Hörer schon hier implizit vermittelt werden, dass dieser vermeintlichen Problematik eine essentielle und identitätsstiftende Bedeutung zukommt. Dem Leben, so wird hier suggeriert, wird erst durch diese Frage ein Sinn verliehen.

In der zweiten Strophe steht dann die Resonanz auf die Ängste und Sorgen um die eigene Rasse innerhalb des Familien- und Freundeskreises des Mannes im Mittelpunkt. Die Familie brächte ihm „scorn and apathy“ (Lied 5, Z. 6) entgegen und seine Freunde hätten ihn verlassen, als er das Gesetz des Lebens („law of life“, Lied 5, Z. 9) angesprochen habe. Geschickt wird hier der

¹⁷¹ Vgl. Lane, in: *Deceived, Damned & Defiant*, S. 132.

¹⁷² Siehe dazu auch die Scans in den Anhängen B und C.

¹⁷³ Zum Begriff der „Rasse“ vgl. die Ausführung in Abschnitt 3.2.

Bogen geschlagen vom vermeintlichen Untergang der „weißen Rasse“, der in der ersten Strophe als Tatsache formuliert wird, und dem „Gesetz des Lebens“ bzw. „Lauf der Dinge“. Diese Verknüpfung unterstellt, dass das „Sterben der Rasse“ eine zwangsläufige Folge ist, wenn die Anhänger dieser „Rasse“ nicht ihr Verhalten ändern und etwas dagegen tun. Darüber hinaus offenbart sich in der zweiten Strophe ein Vorwurf vonseiten der Rechtsextremismus gegenüber der „normalen“ Bevölkerung: diese sei ignorant, lethargisch und könne die Wahrheit nicht sehen. Die Behauptung, als einzige Instanz Wissen über die Wahrheit zu besitzen, ist ein klassisches Merkmal einer extremistischen Ideologie, da hierdurch alle Andersdenkenden denunziert und abgewertet werden können. Nach innen dient dieses Argumentationsmuster dem Gruppenzusammenhalt, indem dem Einzelnen vermittelt wird, er gehöre einem elitären, wissenden Kreis an.

Nach der zweiten Strophe folgt zum ersten Mal der zweizeilige Refrain des Liedes (vgl. Lied 5, Z. 10f.), der in der Folge nach jeder Strophe wiederholt wird. Zu dessen Beginn fällt eine Träne („And a tear fell“, Lied 5, Z. 10), die sodann dem Mann zugeordnet wird. Dass dieser seine Geschichte so gut bzw. beeindruckend schildern kann, liegt an der Tatsache, dass niemand ihn stört und sich mit dem Beweggrund des Mannes auseinandersetzt (vgl. Lied 5, Z. 11). Die Fokussierung auf die Träne akzentuiert nochmals die verzweifelte Situation, in der sich der weinende Mann befindet. Die Schilderung, dass niemand sich mit dem angeblichen Niedergang der „weißen Rasse“ auseinandersetze, soll auf suggestivem Wege dem Hörer nahelegen, selbst (einer) der erste(n) zu sein, die sich dem fatalen Trend widersetzen. Bereits zu diesem Zeitpunkt könnte dem Hörer der Verdacht kommen, dass der weinende Mann eine Allegorie für die „weiße Rasse“ ist. Nahegelegt wird das aufgrund der Art und Weise der Beschreibung des Mannes, seiner Sorgen und der Situation, in der er sich befindet. Das Stilmittel der Allegorie soll den Zweck erfüllen, die Sprache sowie den Inhalt lebendig erscheinen zu lassen und damit den Hörer besser zu erreichen.

In der vierten Strophe sind die zentralen Aspekte der Ahnenkult und die Gesellschaftskritik. Die „white men from the past“ (Lied 5, Z. 12) seien mutig gewesen, wohingegen die zeitgenössische „selfish generation“ (Lied 5, Z. 14) die

eigene „Rasse“ „for pleasure“ (Lied 5, Z. 15) verkaufe. Im Rechtsextremismus sind beide Themen von zentraler Bedeutung. Besonders der Ahnenkult wird auf unterschiedliche Weise im gesamten Rechtsextremismus gepflegt. Dabei reicht das Handlungsfeld hier von der gemeinen Denkmalpflege über die Erhaltung von Gräbern toter Soldaten bis hin zu Gedenkmärschen zu Ehren gefallener Soldaten, die als Kämpfer und Krieger heroisiert werden. Markant ist im vorliegenden Text die Betonung, dass alle diese Männer „weiß“ waren. Auch der Ahnenkult ist also nicht frei von Rassismus. Bezugnehmend auf die Gesellschaftskritik liegt dort der Schwerpunkt auf der Aburteilung des Verrats an der eigenen „Rasse“. Besonders anstößig und ebenso verwerflich ist aus Sicht des Verfassers, dass hierzu anscheinend kein triftiger Grund vorliegend, da es zum Vergnügen gemacht wird. Hinter dieser Kritik steht neben dem offensichtlichen Rassismus auch die Forderung von Rechtsextremisten an die Mitglieder der Gesellschaft, sich nicht vom Mainstream vereinnahmen zu lassen und sich wieder der eigenen Abstammung und Wurzeln bewusst zu werden. Die abwertende Kennzeichnung der zeitgenössischen Gesellschaft als „selfish“ (Lied 5, Z. 14) kann im hiesigen Kontext lediglich der Hervorhebung des Gegensatzes zur nationalsozialistischen Volksgemeinschaft¹⁷⁴ dienen. Nachfolgend behandelt die sechste Strophe (vgl. Lied 5, Z. 17-20) die Erzählung des Mannes von kleinen weißen Kindern (vgl. Lied 5, Z. 17f.), die von einer „alien horde“ (Lied 5, Z. 19) bald geschlachtet würden, weil die Eltern nicht kämpften. Neben den schon vielfach im Text artikulierten Vorwürfen der Lethargie und der Untätigkeit paraphrasiert diese Strophe vor allem die von David Eden Lane formulierten und durch ihn populär gewordenen *14 Words*.¹⁷⁵ Ihnen zufolge ist mit „our people“ die „weiße, arische Rasse“ gemeint, was im Liedtext durch die Worte „children who are white“ (Lied 5, Z. 18) bestätigt wird. Diese gilt es mit allen Mitteln – nötigenfalls auch unter Anwendung von Gewalt – zu schützen vor den Fremden, weil sie ihnen in jeder Hinsicht überlegen ist. Diese Fremden sind nach rechtsextremistischer Lesart andere „Rassen“ wie beispielsweise Schwarze oder Juden.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vgl. hierzu die Ausführungen zum Begriff „Volksgemeinschaft“ in Abschnitt 3.3.1.

¹⁷⁵ Vgl. die Erläuterungen in Abschnitt 3.3.5.

¹⁷⁶ Vgl. Erb/Kohlstruck, in: Strategien der extremen Rechten, S. 229-256. Erb und Kohlstruck erläutern dieses Themengebiet vor allem im Hinblick auf die rechtsextremistische Szene in Deutschland.

In einem xenophoben Grundton werden diese „Rassen“ im Liedtext als eine einzige Kinder abschlachtende Horde (vgl. Lied 5, Z. 19) beschrieben. Den betroffenen Menschen wird damit jede Menschlichkeit abgesprochen. Sie sind in dieser Darstellung vielmehr Tiere, die einem Schaden zufügen wollen. In logischer Konsequenz ist es moralisch nicht verwerflich, sondern notwendig, sich mit Gewalt zu wehren und diese zu vermeintlichen Tiere deklassierten Menschen zu töten, um selbst überleben zu können. Wie bereits in der zweiten Strophe erfolgt, soll in der letzten Zeile der Strophe (vgl. Lied 5, Z. 20) erneut auf dem Weg der Suggestion erreicht werden, dass der Rezipient sich angesprochen fühlt und nicht mehr untätig bleibt, sondern im Sinne des Verfassers handelt.

Die letzte Strophe schließlich beschreibt den langsamen Tod des weinenden Mannes. Sein Körper schaudert (vgl. Lied 5, Z. 22), sein Herz zerbricht (vgl. Lied 5, Z. 23) und er spricht unter Tränen seine letzten Worte (vgl. Lied 5, Z. 24f.). Die detaillierte Darstellung des Sterbens des Mannes soll Mitgefühl beim Rezipienten erwecken, ihn auf der emotionalen Ebene ergreifen und ihn für den Inhalt des Textes zugänglicher machen. Diesem Ansinnen dienlich ist auch hier die, jetzt deutlich erkennbare, Allegorie, die der weinende Mann darstellt. Der weinende Mann als Sinnbild für die „weiße, arische Rasse“ stirbt, wie es in der ersten Strophe prophezeit war, wenn sich niemand erhebt und dagegen wehrt. Die Vorhersage, die im gesamten Rechtsextremismus verbreitet ist, trifft besonders deshalb zu, weil, wie der weinende Mann in seinen letzten Worten erneut betont, niemand zuhöre (vgl. Lied 5, Z. 26) und folglich die Sorge ernst nimmt.

Zusammengefasst beschreibt das Lied insbesondere den drohenden Untergang der „weißen, arischen Rasse“ nach David Eden Lanes Verständnis. Dabei wird insbesondere Bezug auf dessen *14 Words* und die darin enthaltenen Überzeugungen genommen. Menschen, die nicht ins Weltbild passen oder der eigenen „Rasse“ angehören, werden als verabscheuungswürdige und auszulöschende Bestien gebrandmarkt. Die Abwehr jeglicher Gefahr für die eigene „Rasse“ darf nötigenfalls auch mit Gewalt erfolgen, wenn es notwendig ist.

Dass Saga sich dieser Inhalte bedient, indem sie das Gedicht musikalisch umsetzt, macht es Tätern wie Breivik leicht, sich mittels Sagas Musik und ihren Texten zu motivieren oder sich auf diese Texte zu berufen.

3.5.6 Lied 6: Weapons of Choice

Das nächste Lied des Albums ist der titelgebende Song *Weapons of Choice*. Dieser wurde bislang noch nicht veröffentlicht. Darin erteilt das lyrische Ich Ratschläge, auf welche Art und Weise im Leben Engagement für etwas Sinnvolles aufgebracht werden sollte. Die erzählende Person selbst beschreitet diesen Weg, indem es Musik macht und singt. Bemerkenswert ist, dass das Lied lediglich aus zwei aufeinanderfolgenden Strophen besteht, an die sich in dreifacher Wiederholung der Refrain anschließt.

Der Einstieg in das Lied erfolgt mit der Schilderung des Werdegangs des Erzählers. Er musste angesichts vieler Alternativen und Möglichkeiten suchen, um den eigenen Platz an der richtigen Stelle zu finden (vgl. Lied 6, Z. 1f.). Plötzlich sei jedoch alles „emerged as needed“ (Lied 6, Z. 3). Offenbar hat der sprechende Charakter stets das getan, was er am besten konnte, ohne auf ein bestimmtes Ziel hinzuarbeiten. Dieser Darstellung folgend, hat sich in dieser Selbstfindungsphase, in der Zweifel durchaus normal sind, sodann alles von selbst gefügt. Daraus leitet sich nämlich der folgende Rat an den Zuhörer ab. Dieser solle tun, „what you can do, what you do best“ (Lied 6, Z. 4). Denn nur das ist in den Augen des Rat Gebenden „what’s right for you“ (Lied 6, Z. 5). In der Gesprächsform des Monologs folgen die Empfehlungen, sich selbst treu zu bleiben und nicht auf ein angestrebtes Ziel hinzuarbeiten. Es muss sich eingebracht werden, gleich in welcher Art und Weise und egal, an welchem Ort.

Die zweite Strophe beginnt auf den ersten Blick mit einer Frage, welche Person Dinge tut, die „of no importance“ (Lied 6, Z. 6) sind. Die Frage entpuppt sich angesichts des Kontexts und der Wirkungsweise als eine rhetorische Frage. Damit verlangt sie nur vordergründig Auskunft nach einer Information, impliziert jedoch selbst die Beantwortung der Frage. Sie ist eigentlich eine Aussage, die mittels der indirekten Formulierung das Gegenüber auf suggestivem Wege beeinflussen und die Meinung des Fragestellers aufdrängen soll.

Das lyrische Ich ist demnach der Meinung, dass niemand etwas tut, dem nicht ein gewisses Maß an Wichtigkeit und Sinn zukommt.

Gleichzeitig wird den nachfolgenden Aussagen und Aufforderungen erheblich mehr Gewicht verliehen. Im Weiteren stellt der Text klar, dass erst Handeln „hope for existence“ (Lied 6, Z. 7) bringt. Daran schließt sich der Appell an den Zuhörer: „Waste no more time / Judging your sister and brother“ (Lied 6, Z. 8f.). Begründet wird dies damit, dass alle zueinander stünden und das Einzige, auf das gezählt werden könne, „each other“ (Lied 6, Z. 11) sei. In der zweiten Strophe steht damit im Vordergrund, den Zusammenhalt zwischen dem Zuhörer und dem Rest der Gemeinschaft zu beschwören. Gleichzeitig möchte der Sprecher darauf hinwirken, dass es keine internen Streitigkeiten gibt (vgl. Lied 6, Z. 8f.). Deutlich ist hier die Parallele zu vielen rechtsextremistischen Liedtexten zu erkennen, in denen es ebenfalls um interne Auseinandersetzungen innerhalb der rechtsextremistischen Szene geht, die zu (Ab-)Spaltungen führen und zu Führungs- sowie Orientierungslosigkeit in der Bewegung führen würden. Gegen derartige Tendenzen wird in vielen rechtsextremistischen Liedern angesungen. Zuweilen werden dabei auch reale Personen, denen spalterische Absichten unterstellt werden, persönlich angegriffen. Dies ist im hier vorliegenden Liedtext nicht der Fall, gleichwohl ist die Entsprechung hinsichtlich des Inhalts mehr als deutlich.

Sodann folgt die dritte Strophe, die das Lied in dreifacher Wiederholung abschließt und den aufschlussreichsten Inhalt des Liedes besitzt. Die Strophe setzt sich bloß aus zwei Zeilen zusammen. Die sich äußernde Person beschreibt ihre Art, den eingeschlagenen Weg zu beschreiten, indem sie ihre „weapons of choice“ (Lied 6, Z. 12) nutzt. Dies sind ihre „music“ (Lied 6, Z. 13) und ihre „voice“ (ebd.). An dieser Stelle vollzieht sich ein Wechsel im Eindruck des Hörers. Die Ich-Instanz wird, angesichts seiner Tätigkeit des Musizierens und aufgrund der eigenommenen Ich-Erzählperspektive dieses Liedes, mit der Sängerin Saga gleichgesetzt. Saga sagt also in diesem Lied, dass sie sich einbringt anhand ihrer Musik und der gesungenen Texte, die sie gleichsam als „Waffen ihrer Wahl“ sieht. Damit steht für sie nicht das Musizieren aufgrund künstlerischer Selbstentfaltung im Vordergrund. Vielmehr geht es ihr darum,

mit den Veröffentlichungen einen bestimmten Zweck zu erreichen. Da sie allerdings betont, dass es „Waffen“ sind, sieht sie sich ebenfalls in einem Kampf, in dem sie diese Waffen einsetzt. Diese Ansicht stimmt exakt mit jener aller rechtsextremistischen Personen überein, sich in einem andauernden Kampf gegen „das System“ und gegen alle Feindbilder zu befinden.

Mit der Überzeugung, dass es sich bei ihrer Musik um eine Waffe handelt, ist Saga im rechtsextremistischen Musikkreis nicht allein. Bereits der von ihr oft gecoverte und international populäre Ian Stuart Donaldson betonte in seiner bekanntesten Aussage, dass Musik sich ideal dazu eigne, die Ideologie des Nationalsozialismus zu verbreiten. Ebenso verhält es sich mit den Musikern der ehemaligen deutschen rechtsextremistischen Band *Landser*, die im Jahr 2003 aufgrund ihrer Tätigkeit als Band für die Bildung einer kriminellen Vereinigung verurteilt wurden.¹⁷⁷ Sie sahen sich ebenfalls als Kämpfer und ihre Instrumente als Waffen. Dementsprechend bezeichneten sie sich selbst auch als „Terroristen mit E-Gitarre“. Dass Musik auf die Hörschaft eine derartige Wirkung haben kann und die Bezeichnung von Musik als „Waffe“ eine gewisse Berechtigung besitzt, ist dabei weitgehend unumstritten.¹⁷⁸

Darüber hinaus lassen sich rückwirkend auch die zwei vorangegangenen Strophen anders interpretieren, wenn die Interpretin Saga im vorliegenden Lied als die Wortführerin zu verstehen ist. Gleich der erzählenden Person in der ersten Strophe (vgl. Z. 1-3) hatte auch Saga ihrer Aussage nach in der Zeit vor ihrem Engagement als rechtsextremistische Musikerin eine Art Selbstfindungsphase. Und auch bei ihr fügte es sich „von selbst“ und „plötzlich“, dass sich ihre Ansichten nachhaltig festigten: „That is what made me become Saga, if you know what I mean. I had all the beliefs and stuff before, but that was what made me feel like I really just had to do something—maybe not for everyone else, but for me. I was going nuts, I had to do something, so my music has

¹⁷⁷ Die Mitglieder wurden im Dezember 2003 vom 2. Strafsenat des Kammergerichts in Berlin verurteilt. Eine Bestätigung vor allem bezüglich der Einstufung als „kriminelle Vereinigung“ fand dieses Urteil in der Revision vor dem Bundesgerichtshof (BGH). Vgl. dazu die Entscheidung des 3. Strafsenats des BGH, Urteil vom 10. März 2005 – 3 StR 233/04.

¹⁷⁸ Zur Frage nach der Wirkung von Musik auf den Hörer siehe auch die Ausführungen im Unterabschnitt 2.3 Brevik's Manifest: Die Verbindung zu Sagas Musik und die dortigen Verweise.

always been therapy to me, it has always been like therapy”¹⁷⁹. Diese Interviewpassage erklärt auch, weshalb Saga stets der Musik treu geblieben ist. Darüber hinaus ist aber auch der Inhalt der restlichen Zeilen der ersten und zweiten Strophe nun mit ziemlicher Sicherheit vor allem als Botschaft an Personen im rechtsextremistischen Milieu zu werten, was zuvor bereits nahegelegt wurde.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Das Lied beinhaltet vor allem autobiographische bzw. autobiographisch beeinflusste Details der Interpretin Saga. Zudem befinden sich Botschaften an Zweifelnde (innerhalb der rechtsextremistischen Szene) und Unentschlossene, sich selbst treu zu bleiben und so den individuell richtigen Weg einzuschlagen. Außerdem wird Kritik innerhalb der rechtsextremistischen Szene als kontraproduktiv verurteilt. Dagegen beschwört Saga den Zusammenhalt, der die einzige verlässliche Grundlage innerhalb der Bewegung darstellt, da nur den Gleichgesinnten gänzlich vertraut und auf diese gezählt werden kann.

3.5.7 Lied 7: Sacrifice

Das siebte Lied der Veröffentlichung trägt den Titel *Sacrifice*. Das Lied beinhaltet in der Mehrzahl Fragen einer erzählenden Person, die sich an einen Rezipienten richten, der im Hörerkreis zu verorten ist. Sie zielen darauf ab herauszufinden, inwieweit der Angesprochene ist, Opfer zu bringen und trotzdem weiter für die eigene, gute „Sache“ zu streiten.

Die erste Strophe versetzt den Hörer bereits zu Beginn des Liedes in ein Szenario des Krieges und Zerstörung. Imaginiert wird erstens, dass die eigene Heimat zu „burning fields of battle“ (Lied 7, Z. 2) wird, verbunden mit der Frage, ob der Rezipient gewillt ist, dennoch „within our ranks“ (Lied 7, Z. 3) zu verbleiben. Das einprägsamste Bild liefert jenes der Schlachtfelder, die der Rezipient nur mit Tod, Not und Elend verbinden kann, was auch gewollt ist. Einher geht damit die Assoziation, dass sich die Beteiligten inmitten eines Kampfes befinden, in dem Kriegsmittel eingesetzt werden, die eine unmittelbare Bedrohung darstellen. Dieses Bild stimmt mit dem Selbstverständnis von Rechtsextremisten überein, die sich als Krieger bzw. Soldaten in einem fortwährenden

¹⁷⁹ Saga: Interview, Saga and Dennis, July 28, 2011, zit. nach: Teitelbaum, in: *Ethnomusicology*, S. 410.

Kampf gegen alle Feindbilder wähen. Sodann fällt sofort auf, dass der Angesprochene – also der Hörer – bereits Teil der „eigenen Reihen“ ist. Damit richtet sich das Lied eindeutig an Mitglieder der rechtsextremistischen Szene. Das verwundert kaum, da die Thematik rund um Szene-Aussteiger immer wieder in rechtsextremistischen Liedern behandelt wird. So ist es auch vorliegend der Fall, da die Frage eindeutig darauf abzielt, zu testen, ob und in welchem Maße der Angesprochene willens ist, Opfer zu erbringen, um der eigenen, guten „Sache“ zu dienen.

Das zweite Szenario innerhalb der ersten Strophe beinhaltet einen Feuer speienden „tyrant dragon“ (Lied 7, Z. 4). Jener verbrennt all jene, die mit „us“ angesprochen sind. Der erwähnte Drache erinnert in seiner Funktion stark an den Drachen Nidhögg aus der nordischen Mythologie. Dieser kommt in zwei Götterliedern der Älteren Edda, *Völuspá* („Weissagung der Seherin“) und *Grímnismál* („Grimnirlied“), vor und wird dort als schlangenartige Kreatur beschrieben, die am Weltenbaum Yggdrasil lebt und diesen schädigt und die Toten frisst.¹⁸⁰ Gleich diesem Unheil bringenden mythologischen Wesen bereitet der tyrannische Drache im Lied den vermeintlich Guten mit seinem Feueratem Leid und folglich den Tod. Zum einen werden hier die rechtsextremistisch gesinnten Personen, die angesprochen werden, als die Guten dargestellt, da sie die richtigen Positionen vertreten. Damit wird die menschenverachtende rechtsextremistische Ideologie positiv bewertet. Zum anderen, und das ist allen dystopischen Bildern in der ersten Strophe – also den „burning fields of battle“, dem „dragon“ sowie dem „storm“ – gemein, sieht sich der Hörer einer Übermacht gegenüber, gegen die er sich nicht wehren kann. Er befindet sich damit in einer aussichtslosen Situation. Das verstärkt den Effekt der Prüfungsfrage. Diese schließt sich an die allegorische Darstellung des Drachen und ermittelt erneut, ob der Wille besteht aufzustehen und dem Sturm zu trotzen (vgl. Lied 7, Z. 6). Sie erfüllt dieselbe Funktion wie die soeben genannte und zielt damit auf das Maß der Opferbereitschaft des Rezipienten.

Der ersten Strophe folgt der Refrain, der auch zwischen der dritten und der fünften Strophe sowie zum Abschluss des Liedes zweimal vorkommt. Darin

¹⁸⁰ Vgl. Krause, Die Götterlieder der Älteren Edda, S. 20, 27 und 94-95. In der *Völuspá* wird Nidhögg insbesondere in den Strophen 39 und 66 beschrieben; im *Grímnismál* findet er in Strophe 32 und 35 Erwähnung.

fordert das lyrische Ich dazu auf, das Herz in der eigenen Seele zu suchen (vgl. Lied 7, Z. 7) und sich die Frage zu stellen, inwieweit ausreichend Courage besteht, die Suche fortzuführen (vgl. Lied 7, Z. 8f.). An dieser Stelle wird das Dazugehören zur rechtsextremistischen Gesellschaft geschickt mit dem äußerst positiv konnotierten Begriff der Courage, der heutzutage vor allem im Kontext der „Zivilcourage“ Verwendung findet, verbunden. Der Logik des Liedtextes folgend, können nur couragierte Menschen dabei sein, wenn sie ihre Selbstfindung abgeschlossen haben. Gleichzeitig wird die Eignung und Wertigkeit aller anderen Menschen diminuiert. Weiter folgt der Befund, die Sache bislang nicht ausreichend verfolgt zu haben und dass noch immer Aufopferungsbereitschaft gezeigt werden muss („We must still sacrifice“, Lied 7, Z. 11). Diese Zeilen würdigen zum einen bereits erbrachte Opfer, welche bislang aber bislang nicht ausreichend waren. So sind die Zeilen gleichzeitig auch eine Vorwarnung dahingehend, dass weiter Opfer erbracht werden müssen. Wiederum richten sich diese Zeilen eindeutig nach innen an die Angehörigen des rechtsextremistischen Milieus. Diese sehen sich als weltweit ununterbrochen in der Situation, staatlichen Repressionen ausgesetzt zu sein und unterdrückt zu werden. Die angesprochenen Opfer könnten beispielsweise dahingehend gedeutet werden, dass damit beispielsweise Hausdurchsuchungen oder Verhaftungen gemeint sind. Diese gilt es, hiesigem Liedtext folgend, hinzunehmen und dennoch weiter für die „Sache“ zu kämpfen.

Die dritte Strophe führt diese Thematik ungebrochen weiter, indem eine Aufzählung von Einschnitten erfolgt, die klassischerweise in rechtsextremistischen Liedern angesprochen werden (vgl. Lied 7, Z. 13f.). Geschildert werden hier möglicherweise zukünftig eintretende Ereignisse, die dem Einzelnen Grund zum Zweifeln geben könnten, wie beispielsweise die Aufgabe alter Entscheidungen („surrender the old choice“, Lied 7, Z. 13), oder der Verlust anderer Mitglieder der Gemeinschaft. Dadurch möchte das Textsubjekt, wie bereits zuvor, auf mögliche persönliche Rückschläge vorbereiten und gleichzeitig dazu ermutigen, weiter durchzuhalten. Dem bisherigen Schema folgend, schließt die dritte Strophe mit den Fragen, ob zukünftig weiterhin Dinge in Frage gestellt und an der Gemeinschaft bzw. Bewegung partizipiert werden soll (vgl. Lied 7, Z. 15-17). Erneut findet sich hier die Erkundigung nach der

Opferbereitschaft des Angesprochenen für die rechtsextremistischen Ziele und seiner Standhaftigkeit.

In der fünften Strophe wird schließlich die alles entscheidende Frage an den Zuhörenden gestellt. Das lyrische Ich möchte wissen, ob der Angesprochene bereit sein wird, „to give your life“ (Lied 7, Z. 21). Damit wird zum Schluss des Liedes nochmals betont, dass alles, der Erfolg des gesamten Widerstands, der gegen die als „winds of destiny“ (Lied 7, Z. 19) und „thing what drives me insane“ (Lied 7, Z. 20) titulierten „Feinde“ geführt werden muss, nur davon abhängt. Es ist also erforderlich, sich mit ganzem Herzen der „Sache“, gemeint ist die Verfolgung rechtsextremistischer Zielsetzungen, zu widmen, damit diese von Erfolg gekrönt ist. Andernfalls ist der „day of total victory“ (Lied 7, Z. 22) nicht zu erreichen. Dieser „totale Sieg“ ist somit nur durch bedingungslosen Widerstand erreichbar und erst dann gegeben, wenn der Feind besiegt und die eigenen Vorstellungen umgesetzt sind.

Zusammenfassend finden sich in *Sacrifice* einige Inhalte, die typischerweise in rechtsextremistischen Liedern immer wieder zu finden sind. Dazu gehört die Aufforderung zur Opferbereitschaft ebenso wie die Durchhalteparole, trotz aller Rückschläge weiterhin „kämpfen“ zu müssen. Hinzu kommt das klassische Motiv des unentschlossenen Szenemitglieds und (potenziellen) Aussteigers. Weitere Anhaltspunkte bzw. Hinweise auf Rechtsextremismus finden sich in der Wortwahl. Der „Feind“, also alle Menschen, die einem der rechtsextremistischen Feindbilder zuzuordnen sind, wird als – jedenfalls aktuell – unbezwingbare Übermacht dargestellt. Gleichzeitig besteht die eigene Rolle in der des Opfers. Unterdessen wird das Selbstbild als couragierte Einheit, die sich mit vermeintlichem Heldenmut weiter für die „Sache“ einsetzt, gezeichnet. Auch in diesem Lied kann jeder Hörer, der sich selbst dem gemeinten Personenkreis zurechnet und als heldenhaft genug ansieht, in diesem Lied eine Motivation erkennen, sich weiter für die rechtsextremistische Szene stark zu machen und in ihrem Sinne zu agieren.

3.5.8 Lied 8: Always here for you

Das achte und vorletzte Lied des Albums besitzt den Titel *Always here for you*. Darin bringt das lyrische Ich seine innige Zuneigung und Liebe gegenüber seinem Partner zum Ausdruck. Im Vordergrund steht jedoch nicht die Beziehung

als solche, sondern vielmehr die Liebe, welche die erzählende Person empfindet. Das Lied besitzt insgesamt vier Strophen, wobei sich die Strophen 2-4 inhaltlich gleichen und kaum voneinander unterscheiden.

Der Einstieg in das Lied erfolgt in der Strophe mit einer Schilderung sich äußernden Instanz, die die immensen Auswirkungen seines Gegenübers auf sich beschreibt. Das Gegenüber bringe sie zum Atmen und zum Lachen (vgl. Lied 8, Z. 1), zuweilen aber auch zum Weinen (vgl. Lied 8, Z. 2). Es kristallisiert sich eine diffizile Emotionswelt heraus, die allerdings nicht verwirrt ist. Vielmehr überwiegt die „strength“ (Lied 8, Z. 3) und der „support“ (Lied 8, Z. 4), die aus der Verbindung bezogen werden. Bis zu diesem Zeitpunkt scheint es sich um die Darstellung der Emotionen in einer normalen Liebesbeziehung zwischen zwei Personen zu handeln.

Am markantesten ist innerhalb der ersten Strophe jedoch die fünfte Zeile. Darin betont die erzählende Person, dass sie sich dem Gegenüber nahe fühlt, selbst wenn sie „oceans away“ (Lied 8, Z. 5) ist. Auch diese Beschreibung kann sich auf eine gewöhnliche Verbindung zweier Menschen beziehen. Plausibel könnte allerdings auch eine weitere Deutung sein. Speziell der Umstand, dass sich gerade Ozeane zwischen den beiden Personen befinden, lässt den Schluss zu, dies als eine Anspielung auf Sagas Vergangenheit zu sehen. In dieser wohnte sie lange Zeit in den USA und in Großbritannien.¹⁸¹ Diesem Interpretationsansatz folgend, kann das unbenannte, nicht näher beschriebene Gegenüber als Sagas Heimatland Schweden gedeutet werden. Ausgedrückt werden dann nicht mehr die innigen Gefühle zum Partner. Vielmehr kommen dann die enge Verbundenheit Saga mit Schweden und ihre tiefgreifende Heimatliebe zum Ausdruck. Zugegebenermaßen ist dieser Ansatz trotz aller Wahrscheinlichkeit schwierig haltbar, da sich im Verlauf des Liedes keine weiteren zweideutigen Hinweise finden lassen.

Im Weiteren ist das Lied, abgesehen von den Liebesbotschaften, inhaltlich schwach ausgeprägt. Die der ersten Strophe folgenden Textzeilen enthalten durchgängig sich wiederholende Liebesbekundungen des lyrischen Ichs. Dieses betont, dass es stets für sein Gegenüber da sein werde („I am always here

¹⁸¹ Vgl. Teitelbaum, in: Ethnomusicology, S. 405, 410.

for you“, Lied 8, Z. 6f, 10, 14, 16, 18). Ebenso legt es Wert darauf, zum Ausdruck zu bringen, dass es sein Gegenüber liebt („love you“, Lied 8, Z. 8, 11f., 15f., 19). Auffällig ist daneben lediglich, dass das Wort „you“ 19 Mal vorkommt. Damit wird, wie bei einigen vorangegangenen Liedern dieses Albums, hier ebenfalls der Hörer besonders in das Lied eingebunden.

Insgesamt muss das Lied als ein Liebeslied gewertet werden. Der Interpretationsansatz, der Sagas Vergangenheit mit einbezieht, kann lediglich an einer Formulierung festgemacht werden und ist nicht weiter belegbar. Daher steht mangels eindeutiger anderslautender Anhaltspunkte in der Gesamtschau die Liebesbotschaft zwischen dem lyrischen Ich und seinem menschlichen Gegenüber im Mittelpunkt. Saga bedient damit vor allem das Image als Popsängerin, das sie zu pflegen versucht. Dennoch kann darin keineswegs eine Abkehr von ihrem Dasein als rechtsextremistische Sängerin gesehen werden.

3.5.9 Lied 9: Green fields of France

Das letzte Lied der CD trägt den Titel *Green fields of France*. Es ist ein rein instrumentales Stück und stellt damit den rein musikalischen Ausklang der Veröffentlichung dar. Allerdings lässt selbst das bloße Vorhandensein dieses Titels weitere Rückschlüsse auf Sagas ideologischen Standpunkt zu.

Bei dem Lied handelt es sich um ein Cover des Liedes *No Man's Land* – besser bekannt unter dem Namen *The Green Fields of France* – des schottisch-kanadischen Musikers Eric Bogle. Dieser veröffentlichte es im Jahr 1976 nach Besuchen von Soldatenfriedhöfen in Flandern/Niederlande und im Norden Frankreichs. Der Song ist zusammen mit den Liedern *And the Band Played Waltzing Matilda* (1971) und *All the Fine Young Men* (1987) Teil einer Anti-Kriegslied-Trilogie von Bogle.¹⁸² Seit der Veröffentlichung von *No Man's Land/The Green Fields of France* interpretierten viele Musiker das Lied neu.

¹⁸² McGreevy, Ronan: Green Fields of France 'written to tackle anti-Irish prejudice', URL: <http://www.irishtimes.com/culture/music/green-fields-of-france-written-to-tackle-anti-irish-prejudice-1.2108217>, vom 18.02.2015, zuletzt abgerufen am 26.10.2019. Der Artikel beinhaltet Interviewpassagen mit Eric Bogle und einige seiner Äußerungen zu den drei Anti-Kriegsliedern. Bogle schrieb das Lied *No Man's Land/The Green Fields of France* eigener Aussage zufolge mitunter anlässlich der anti-irischen Stimmung in Großbritannien, die dort aufgrund einer Anschlagsserie der IRA in den 1970er-Jahren herrschte. Er wollte damit an die im Ersten Weltkrieg für Großbritannien gefallenen irischen Soldaten erinnern.

Inhaltlich dreht sich das Lied um einen namenlosen Protagonisten, der sich in Nordfrankreich am Grab des jungen Soldaten Willie McBride befindet. Der Protagonist, aus dessen Perspektive heraus gesprochen wird, stellt dem toten Soldaten Fragen dazu, wie dieser starb, wen er zurückließ und was er über den Krieg gedacht haben möge. Diese existenziellen Fragen bleiben jedoch erwartungsgemäß unbeantwortet und so bleibt auch der Hörer ohne Antworten hierauf. Bogle möchte den Zuhörer mit den unerwidert gebliebenen Fragen offensichtlich zum Nachdenken darüber anregen, welche gravierenden Folgen mit dem Krieg allgemein einhergehen. Die Grundstimmung, die in dem Lied neben Trauer vorherrscht, kann entsprechend als pazifistisch bzw. Kriegen äußerst kritisch gegenüberstehend bezeichnet werden.

Das nun vorliegende Cover von Saga folgt diesem Interpretationsansatz allerdings nicht. Vielmehr schließt es sich dem in der rechtsextremistischen Szene durch die *Skrewdriver*-Musiker Ian Stuart Donaldson und Steve „Stigger“ Calladine zuerst in den im Jahr 1991 in Gang gesetzten Trend, Bogle's Lied völlig neu zu interpretieren – und damit zu verfälschen.¹⁸³ Auch Saga veröffentlichte in der Vergangenheit bereits ein Cover des Liedes mitsamt dazugehörigem Text.¹⁸⁴ Die Veröffentlichung der damaligen Neuinterpretation auf einem ihrer *Skrewdriver*-Cover-Alben lässt den Schluss zu, dass Saga sich damals wie heute explizit auf die Liederinterpretation des Duos Donaldson/Calladine bezog und bezieht. Somit macht sie sich zugleich die damit einhergehende rechtsextremistische Auslegung des Liedes zu eigen.

Die auf der hier zu analysierenden CD befindliche Version des Liedes besitzt mangels Liedtextes die entscheidenden offenbleibenden Fragen nicht. Es soll lediglich die traurige Grundstimmung des Liedes aufgegriffen und die Intentionen der rechtsextremistischen Interpretation verfolgt werden. Anders als im Original beabsichtigen die rechtsextremistischen Interpreten des Liedes nicht, den Krieg als solchen als negativ zu brandmarken. Ihr Ansinnen ist es, den Ersten Weltkrieg deshalb negativ zu bewerten, weil in diesem „Weiße“ – also

¹⁸³ Die beiden Musiker veröffentlichten im Jahr 1991 das Album *Patriotic Ballads* beim Label Rock-O-Rama. Das siebte Lied dieses Albums ist das hier angesprochene Cover und trägt den Titel *Green Fields of France*.

¹⁸⁴ Vgl. Sagas Veröffentlichung *My tribute to Skrewdriver Vol. 3*. Das dritte Lied des Albums ist das Cover der Donaldson/Calladine-Variante von *No Man's Land/The Green Fields of France*.

Menschen weißer Hautfarbe – gegeneinander kämpften.¹⁸⁵ Nach Ansicht von Rechtsextremisten richtete sich der Krieg damals gegen den falschen Feind. Hätte er sich vornehmlich gegen Menschen gerichtet, die in die Feindbilder der Rechtsextremisten passen – namentlich beispielsweise Menschen nicht-weißer Hautfarbe, Juden, Homosexuelle –, so wäre der Krieg nach dieser Logik sogar gutzuheißen.¹⁸⁶

Die Grundausrichtung des Originals von Bogle, nämlich die Kriegführung als solche zu hinterfragen und ihre verheerenden individuellen wie auch gesamtgesellschaftlichen Folgen kritisch zu hinterfragen, wird demnach nicht bloß vollkommen negiert. Sie wird in der rechtsextremistischen Deutung geradezu ins Gegenteil verkehrt. Zwar wird nicht direkt zum Krieg gegen die „richtigen“ Feinde aufgerufen, allerdings wird nach rechtsextremistischer Lesart der Krieg jedenfalls als probates Mittel angesehen, sofern er sich gegen die eigenen Feindbilder richtet. Im übertragenen Sinne werden somit alle Aktivitäten – auch gewaltsame –, die rechtsextremistischen Idealen und Vorstellungen dienen, wenn nicht goutiert, so doch zumindest als statthaft betrachtet und gerade nicht als verwerflich angesehen.

Mit der Veröffentlichung des Liedes auf der CD macht Saga sich nun diese Auslegung zu eigen. Dieser Schluss wird zulässig, wenn zum einen die musikalische Vorgeschichte Sagas berücksichtigt wird.¹⁸⁷ Zum anderen lassen auch die potenziellen Adressaten, die vorrangig durch die CD erreicht werden sollen und sich anhand der vorangegangenen Lieder ableiten lassen, diese Einschätzung zu. Demnach dürfte sich ebenjener Personenkreis nämlich primär aus rechtsextremistisch gesinnten oder solchen Personen zusammensetzen, die rechtsextremistischem Gedankengut gegenüber zumindest positiv eingestellt sind. Diese wiederum besitzen vermehrt das nötige Vorwissen zur oben dargelegten rechtsextremistischen Deutung des Liedes. Ausgehend von diesem zu erwartenden Empfängerhorizont, muss Saga sich die rechtsextremistische Auslegung des Liedes zurechnen lassen.

¹⁸⁵ Vgl. Grant, in: Musik bezieht Stellung, S. 25.

¹⁸⁶ Vgl. hierzu auch Dyck, in: Böse Macht Musik, S. 131-140.

¹⁸⁷ Vgl. hierzu etwa Anm. 184.

4. Schlussbetrachtung

Aus der vorangegangenen Analyse ergibt sich ein äußerst ambivalentes Bild des Werkes, was eine Beurteilung im Hinblick auf die eingangs formulierten Fragestellungen erschwert. Das Album beinhaltet einerseits Elemente, die ihr Image als Popsängerin bedienen. Andererseits prägen rechtsextremistische Liedinhalte den Großteil der Lieder.

Einleitend konnte in dieser Arbeit dargelegt werden, dass Saga für Breivik ein bedeutender Teil seiner Rituale und damit auch ein Baustein in den Vorbereitungshandlungen zu den Anschlägen von Oslo und Utøya gewesen ist. In seinem Manifest erwähnt er unter anderem sie als eine der herausragenden Persönlichkeiten, die ihn beeinflusst haben. Allerdings muss an dieser Stelle einschränkend festgehalten werden, dass diese Beziehung lediglich einseitig bestand. Saga hatte, nach aktuellem Kenntnisstand, keinen persönlichen Kontakt zu Breivik und wusste auch nichts von seinen Plänen und Vorbereitungshandlungen, bei denen sie ihn durch ihre Musik mit unterstützte. Im Anschluss an die Taten distanzierte sich Saga, wie viele andere Persönlichkeiten, die Breivik sich laut seinem Manifest aufgrund ihrer politischen Äußerungen und Handlungen zum Vorbild nahm, von den Anschlägen in Oslo und Utøya.

Gleichwohl kann festgehalten werden, dass die rechtsextremistische Musik, die Breivik konsumierte, identitätsstiftend auf ihn wirkte. Von herausragender Bedeutung war in diesem Kontext – wie nunmehr dargelegt werden konnte – die Sängerin Saga. Breivik konsumierte diese Musik täglich und wurde so immer wieder in seinem Weltbild bestätigt, wenn nicht sogar in seinen Ansichten bestärkt. Ein Weltbild, das schließlich dazu beitrug, dass Breivik zu seinen Taten schritt. Angesichts des täglichen Konsums kann davon ausgegangen werden, dass die Musik sowohl identitätsstiftend als auch motivierend und bestätigend auf Breivik wirkte. Insofern war sie ein maßgeblicher Faktor für die Herausbildung der Persönlichkeit des späteren Attentäters Anders Behring Breivik.

Drei Jahre später veröffentlichte Saga mit dem vorliegenden Album ihr erstes musikalisches Werk nach den Anschlägen. Es ist die Rede von der eigenen

Rasse, die dem angeblich nahenden Untergang geweiht ist, von als verkommen betrachteten Artgenossen sowie einem nahenden Kampf, dem es sich zu stellen gilt.

Auch ihre eigene Rolle als Musikerin rückt Saga selbst in den Fokus. Sie selbst singt „Now is the time this song of war / Was destined to be sung“ (Lied 4, Z. 30f.) sowie „My weapons of choice / My music and my voice“ (Lied 6, Z. 12f.) und unterstreicht damit die Funktion, die Musik für extremistische Zwecke zuteilwerden kann. Diese ist ihr offensichtlich allzu bewusst, was sie von derartig drastischen Formulierungen jedoch nicht abhält. Eine Distanzierung von hier von zumindest geförderten terroristischen Aktionen kann hier nicht erkannt werden.

Dafür spricht auch, dass sich unter den Liedern ein Gedicht vom amerikanischen Rechtsextremisten David Eden Lane befindet (vgl. Kapitel 3.5.5 Lied 5: Tall man crying), das Saga neu vertont hat. Lane war mitverantwortlich für den Mord an einem jüdischen Radiomoderator und rief zum bewaffneten Widerstand gegen alle „Feinde der weißen Rasse“ auf. Im Interview mit dem „Blood & Honour Magazine“, das von der gleichnamigen rechtsextremistischen Organisation *Blood & Honour* in Großbritannien herausgegeben wird, befürwortete er hierzu auch ausdrücklich eine Vorgehensweise nach dem *lone wolf terrorism*-Konzept. Es bedürfe konspirativ agierender Einzeltäter, um die Feinde zunächst im Stillen zu beseitigen, bevor es zum Umsturz der bestehenden Machtverhältnisse komme.

Vor diesem Hintergrund muss eine Einordnung des vorliegenden Werks als eindeutig rechtsextremistisch und auch gewaltbefürwortend erfolgen. Gleichwohl finden sich keine expliziten Gewaltaufrufe. In diesem Punkt folgen die hiesigen Liedinhalte einem Trend hin zur Mehrdeutigkeit, der in zeitgenössischen rechtsextremistischen Musikveröffentlichungen mittlerweile überwiegend vorzufinden ist. Die politischen Inhalte werden gekonnt umschrieben und verklausuliert dargestellt, um unterschiedliche Funktionen erfüllen zu können. Einerseits dient dies der Vermeidung von strafbaren Inhalten. Andererseits besteht so die Möglichkeit, die extremistische und gewaltbefürwortende politische Botschaft zu verbreiten, ohne dass sie auf den ersten Blick erkennbar ist. Die Herausarbeitung der politischen Positionierungen sowie die Herstellung

der extremistischen Bezüge können nur noch erschwert erfolgen. Saga bedient sich darüber hinaus bekannter Melodien, um einen höheren Grad der Weiterverbreitung der Musik sowie der Texte zu erreichen.

Des Weiteren ist in Teilen ein tiefergehendes Hintergrundwissen erforderlich, um die Texte sachgerecht bewerten zu können. Dieses zu erlangen war mitunter erst nach intensiven Recherchen möglich. Ein derartiges Vorgehen kann selbst bei dem einschlägig interessierten und teils auch mit Hintergrundwissen ausgestatteten Hörerkreis kaum erwartet werden. So verpuffen viele Inhalte, ohne dass ein Großteil der Hörerschaft deren Hintergründe gänzlich erfasst.

Allerdings vermag diese Einschränkung die Brisanz der Äußerungen sowie der ideologischen Bezüge in Sagas Texten nur kaum zu mindern. Auch wenn nicht jeder Hörer auf Anhieb die Verbindungen zu anderen Werken oder bekannten Persönlichkeiten herstellen kann, ist es doch Sagas Kalkül und Teil ihrer Verkaufsstrategie, Texte von bekannten Persönlichkeiten zu verwenden, um ihr eigenes Image zu prägen. Diese Vorgehensweise ist von ihrer Namensgebung, über die *Skrewdriver*-Cover bis hin zum hiesigen Album zu beobachten. Schlussendlich muss Saga sich damit auch die kopierten Texte mit den entsprechenden Inhalten zuschreiben lassen.

Dieser Beurteilung steht auch nicht entgegen, dass Saga das Album in der vorliegenden Form möglicherweise nicht veröffentlichen wollte. Denn selbst, wenn den Äußerungen, die darauf hinweisen, Glaubwürdigkeit unterstellt werden sollte, hat Saga sich nicht öffentlich von diesem Album distanziert. Weder auf ihrer offiziellen Webseite, noch auf ihrem Facebook-Auftritt waren bis zum Abschluss dieser Arbeit derartige Verlautbarungen zu finden.

Folglich sind ihr die Inhalte des Albums in vollem Umfang zuzuschreiben. Als Interpretin hat sie die Lieder mit diesen Texten, die eindeutig rechtsextremistisches Gedankengut beinhalten, eingesungen und steht mit ihrem Namen für das Album ein. Sagas Distanzierung erscheint zu diesem Zeitpunkt aufgrund der Veröffentlichung von *Weapons of Choice* äußerst unglaubwürdig und ist im Lichte der hier vorgenommenen Analyse als Lippenbekenntnis einzustufen. Sie verbreitet und vertritt weiterhin dieselben politischen Ansichten wie bereits vor Breiviks Anschlägen. Demgemäß ist sie – sollte sich erneut ein Täter von

diesen Inhalten inspiriert bzw. motiviert fühlen – für die eventuell sich ergebenden Folgen ebenso zu einem gewissen Grade verantwortlich, wie es bei Anders Behring Breivik der Fall war.

Ferner kann über die weitere politische und musikalische Entwicklung Sagas nur spekuliert werden. Öffentliche Äußerungen von Saga diesbezüglich gibt es indes nicht. Dennoch erscheint es überaus wahrscheinlich, dass Saga auch in Zukunft Lieder mit Liedtexten veröffentlichen wird, die rechtsextremistisches Gedankengut beinhalten. Dagegen erscheint es in Anbetracht des Rechtsstreits zwischen ihr und Midgård Records unwahrscheinlich, dass es eine weitere Zusammenarbeit der beiden Parteien geben wird.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

- Breivik, Anders Behring 2083. A European declaration of independence (veröffentlicht unter dem Pseudonym Andrew Berwick), Online-Veröffentlichung 2011.
- Devi, Savitri The Lightning and the Sun, Calcutta 1958.
- Krause, Arnulf (Hrsg) Die Götterlieder der Älteren Edda, Stuttgart 2006.
- Lane, David Eden KD Rebel, Eigenveröffentlichung 2004.
- Tall man crying, in: Deceived, Damned & Defiant. The Revolutionary Writings of David Lane, hrsg. v. Lane, Katja, St. Maries/Idaho 1999, S. 132.
- Lane, Katja Deceived, Damned & Defiant. The Revolutionary Writings of David Lane, St. Maries/Idaho 1999.
- McVan, Ron Temple of Wotan. Holy Book of the Aryan Tribes, St. Maries/Idaho 2000.
- Creed of Iron. Wotansvolk Wisdom, St. Maries/Idaho 1997.
- Saga *Weapons of Choice*, CD-Veröffentlichung, Alingsås 2014.
- Schulz von Thun, Friedemann Miteinander reden 1 – Störungen und Klärungen. Allgemeine Psychologie der Kommunikation, Reinbek 1981

Sekundärliteratur

- Ackermann, Jan / Behne, Katharina / Buchta, Felix u. a. Metamorphosen des Extremismusbegriffes. Diskursanalytische Untersuchungen zur Dynamik einer funktionalen Unzulänglichkeit, Wiesbaden 2015.
- Archer, Toby Breivik's Mindset: The Counterjihad and the New Transatlantic Anti-Muslim Right, in: Extreme Right

- Wing Political Violence and Terrorism, hrsg. v. Taylor, Max, Donald Holbrook und P. Mark Currie, New York/London 2013, S. 169-185.
- Atkins, Stephen E. Encyclopedia of Right-Wing Extremism In Modern American History, Santa Barbara 2011.
- Aurnhammer, Achim/
Martin, Dieter (Hrsg.) Mythos Ikarus. Texte von Ovid bis Wolf Biermann, 2. Auflage, Leipzig 2001.
- Baacke, Dieter, /
Farin, Klaus /
Lauffer, Jürgen
(Hrsg.) Rock von Rechts II. Milieus, Hintergründe und Materialien, Bielefeld 1999.
- Backes, Uwe Formen und transnationale Netze im Vergleich. Rechtsterroristische Kristallisationsfelder in Europa, in: Politische Studien 443, 63. Jg., Mai-Juni/2012. S. 56-67.
- Balleck, Barry J. Modern American Extremism and Domestic Terrorism. An Encyclopedia of Extremists and Extremist Groups, 2018.
- Bannenber, Britta Massenmord in Norwegen – Kriminologische Betrachtung des Falles Anders Behring Breivik, in: Gesamte Strafrechtswissenschaft in internationaler Dimension. Festschrift für Jürgen Wolter zum 70. Geburtstag, hrsg. v. Zöller, Mark Alexander u.a., Berlin 2013, S. 1205 – 1222.
- Entwicklung schwerer Gewalt aus kriminologischer Sicht, in: Zeitschrift für Internationale Strafrechtsdogmatik, 9. Jg., Nr. 9/2014, S. 435-441.
- Birsl, Ursula (Hrsg.) Rechtsextremismus und Gender, Opladen/Berlin/Toronto 2011.
- Bjørøy, Karl-Magnus/
Hawkins, Stan "When Light turns into darkness": Inscriptions of music and terror in Oslo 22 July 2011, in: Musikk

- etter 22. juli [sic!], hrsg. v. Knudsen, Jan Sverre, Marie Strand Skånland und Gro Trondalen (= Skriftserie fra Senter for musikk og helse Nr. 7; NMH-publikasjoner 5/2014), Oslo 2014, S. 139-162.
- Botsch, Gideon /
Raabe, Jan /
Schulze, Christoph
(Hrsg.)
Rechtsrock. Aufstieg und Wandel neonazistischer Jugendkultur am Beispiel Brandenburgs, Berlin 2019.
- Braun, Stephan/
Geisler, Alexander /
Gerster, Martin
(Hrsg.)
Strategien der extremen Rechten. Hintergründe – Analysen – Antworten, 2. Auflage, Wiesbaden 2016.
- Bruhn, Herbert /
Kopiez, Reinhard /
Lehmann, Andreas
C. (Hrsg.)
Musikpsychologie. Das neue Handbuch, Reinbek bei Hamburg 2011.
- Bundesministerium
des Innern (Hrsg.)
Verfassungsschutzbericht 2014, Berlin 2015.
- Verfassungsschutzbericht 2017, Berlin 2018.
- Copsey, Nigel /
Worley, Matthew
Introduction, in: Tomorrow Belongs to Us. The British Far Right since 1967, hrsg. v. Copsey, Nigel und Matthew Worley (=Routledge Studies in Fascism and the Far Right), New York 2018, S. 1-8.
- Copsey, Nigel /
Worley, Matthew
(Hrsg.)
Tomorrow Belongs to Us. The British Far Right since 1967 (=Routledge Studies in Fascism and the Far Right), New York 2018.
- Cremer, Hendrik
Ein Grundgesetz ohne „Rasse“. Vorschlag für eine Änderung von Artikel 3 Grundgesetz, Berlin 2010 (= Policy Paper No. 16).

- Dann, Otto Nation und Nationalismus in Deutschland. 1770-1990, München 1993.
- Debus, Katharina / Laumann, Vivien (Hrsg.) Rechtsextremismus, Prävention und Geschlecht. Vielfalt_Macht_Pädagogik, 2. Auflage, Düsseldorf 2014 (= Arbeitspapier Nr. 302).
- Deutsch, Diana (Hrsg.) The Psychology of Music, 3. Auflage, Amsterdam u. a. 2013.
- Dollase, Rainer Welche Wirkung hat der Rock von Rechts?, in: Rock von Rechts II. Milieus, Hintergründe und Materialien, hrsg. v. Baacke, Dieter, Klaus Farin und Jürgen Lauffer, Bielefeld 1999, S. 106-117.
- Zur psychologischen und politischen Wirkung rechtsextremer Musik, in: Noten des Hasses – rechtsextremistische Musik als Kommunikations- und Propagandainstrument, 4. Symposium des Thüringer Landesamtes für Verfassungsschutz am 24. November 2005 in Erfurt, hrsg. v. Thüringer Landesamt für Verfassungsschutz, Erfurt 2005, S. 18-24.
- Doroszczyk, Justyna Analysis of the lone wolf phenomenon in the context of the leaderless resistance strategy, in: Scientific Journal of the Military University of Land Forces, 51. Jg., Nr. 2/2019, S. 173-189.
- Dornbusch, Christian / Killguss, Hans-Peter Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus, Hamburg/Münster 2005.
- Dornbusch, Christian/Jan Raabe (Hrsg.) RechtsRock. Bestandsaufnahme und Gegenstrategien, Hamburg/Münster 2002.
- Dyck, Kirsten „The Blood of My Ancestors“: Nostalgia in White-Supremacist Hate Rock, in: Böse Macht Musik:

- Zur Ästhetik des Bösen in der Musik, hrsg. v. Falke, Sara R. und Katharina Wisotzki, Bielefeld 2012, S. 131-140.
- Elverich, Gabi / Glaser, Michaela / Schlimbach, Tabea
 Rechtsextreme Musik. Ihre Funktionen für jugendliche Hörer/innen und Antworten der pädagogischen Praxis, Halle 2009.
- Erb, Rainer / Kohlstruck, Michael
 Die Funktionen von Antisemitismus und Fremdenfeindschaft für die rechtsextreme Bewegung, in: Strategien der extremen Rechten. Hintergründe – Analysen – Antworten, hrsg. v. Braun, Stephan, Alexander Geisler und Martin Gerster, 2. Auflage, Wiesbaden 2016, S. 229-256.
- Esen, Ellen
 Rechtsextremistinnen heute – Aktuelle Entwicklungen und Fallbeispiele, in: Strategien der extremen Rechten. Hintergründe – Analysen – Antworten, hrsg. v. Braun, Stephan, Alexander Geisler und Martin Gerster, 2. Auflage, Wiesbaden 2016, S. 287-318.
- Falke, Sara R. / Wisotzki, Katharina (Hrsg.)
 Böse Macht Musik: Zur Ästhetik des Bösen in der Musik, Bielefeld 2012.
- Frings, Stephan / Müller, Frank
 Biologie der Sinne. Vom Molekül zur Wahrnehmung, Berlin/Heidelberg 2014.
- Fünfsinn, Helmut / Pfahl-Traugher, Armin (Hrsg.)
 Extremismus und Terrorismus als Herausforderung für Gesellschaft und Justiz. Antisemitismus im Extremismus, Brühl/Rheinland 2011
- Gardell, Mattias
 White Racist Religions, in: Controversial New Religions, hrsg. v. Lewis, James R. und Jesper Aagaard Petersen, New York 2005, S. 387-422.
- Garratt, James
 Music and Politics. A Critical Introduction, Cambridge/New York, 2019.

- Georgi, Richard von / Göbel, Miriam / Gebhardt, Stefan
Emotion modulation by means of music and coping behaviour, in: Music that works. Contributions of biology, neurophysiology, psychology, sociology, medicine and musicology, hrsg. v. Haas, Roland und Vera Brandes, Wien 2009, S. 301-319.
- Glaser, Stefan / Pfeiffer, Thomas (Hrsg.)
Erlebniswelt Rechtsextremismus. Menschenverachtung mit Unterhaltungswert. Hintergründe – Methoden – Praxis der Prävention, Schwalbach/Ts. 2007.
- Goodrick-Clarke, Nicholas
Black Sun. Aryan Cults, Esoteric Nazism and the Politics of Identity, New York/London 2002
Hitler's Priestess. Savitri Devi, the Hindu-Aryan Myth and Neo-Nazism, New York/London 1998
The Occult Roots of Nazism. Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology, 3. Auflage, London 2005.
- Grant, Morag Josephine
Situating the Music of the Great War: Historical and Analytical Perspectives, in: Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg, hrsg. v. Hanheide, Stefan u. a., Göttingen 2013, S. 13-30.
- Greiner, Bernhard / Harst, Joachim
Daidalos und Ikaros, in: Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, hrsg. v. Moog-Grünwald, Maria, Stuttgart/Weimar 2008 (= Der Neue Pauly. Supplemente. Band 5), S. 191–198.
- Grumke, Thomas
Rechtsextremismus in Deutschland. Begriff – Ideologie – Struktur, in: Erlebniswelt Rechtsextremismus. Menschenverachtung mit Unterhaltungs-

- wert. Hintergründe – Methoden – Praxis der Prävention, hrsg. v. Glaser, Stefan und Thomas Pfeiffer, Schwalbach/Ts. 2007.
- Grumke, Thomas /
Wagner, Bernd
(Hrsg.) Handbuch Rechtsradikalismus. Personen - Organisationen – Netzwerke vom Neonazismus bis in die Mitte der Gesellschaft, Opladen 2002.
- Haas, Roland /
Brandes, Vera
(Hrsg.) Music that works. Contributions of biology, neurophysiology, psychology, sociology, medicine and musicology, Wien 2009.
- Hartleb, Florian „Einsamer-Wolf-Terrorismus“ - Neue Dimension oder drastischer Einzelfall? Was lernen wir aus dem Fall „Breivik“ in Norwegen?, in: .SIAK-Journal - Zeitschrift für Polizeiwissenschaft und polizeiliche Praxis, 10. Jg., Nr. 4/2013, S. 77-95.
- Hartmann, Christian Unternehmen Barbarossa. Der deutsche Krieg im Osten 1941-1945, München 2011.
- Hattenhauer, Hans Zur Rechtsgeschichte und Dogmatik der Gesetzesauslegung, in: Rechtsgeschichte und Privatrechtsdogmatik, hrsg. v. Zimmermann, Reinhard, Rolf Knütel und Jens Peter Meincke, Heidelberg 1999, S. 129-148.
- Heinheide, Stefan /
Helms, Dietrich /
Glunz, Claudia /
Schneider, Thomas
F. (Hrsg.) Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg, Göttingen 2013.
- Heller, Friedrich Paul Mythologie und Okkultismus bei den deutschen Rechtsextremen, in: Handbuch Rechtsradikalismus. Personen - Organisationen – Netzwerke vom Neonazismus bis in die Mitte der Gesellschaft,

- hrsg. v. Grumke, Thomas und Bernd Wagner, Opladen 2002, S. 203-212.
- Hemming, Jan Methoden der Erforschung populärer Musik (= Systematische Musikwissenschaft), Wiesbaden 2016.
- Hindrichs, Thorsten Mit Musik die Herzen der Jugend öffnen? Eine musikwissenschaftliche Zurückweisung der fortgesetzten Rede von der „Einstiegdroge Musik“, in: Rechtsrock. Aufstieg und Wandel neonazistischer Jugendkultur am Beispiel Brandenburgs, hrsg. v. Botsch, Gideon, Jan Raabe und Christoph Schulze, Berlin 2019, S. 179-193.
- Hirscher, Gerhard (Hrsg.) Linksextremismus in Deutschland. Bestandsaufnahme und Perspektiven, München 2014 (= Argumente und Materialien zum Zeitgeschehen 95).
- Holzberg, Niklas Ovids Metamorphosen (= Beck Wissen), München 2007.
- Hüllen, Rudolf van Definition und Dimension, Erscheinungsformen und Kernaussagen des Linksextremismus. Überlegungen zur Prävention von Linksextremismus (Teil I), Sankt Augustin/Berlin 2012.
- Hund, Wulf D. Vor, mit, nach und ohne ›Rassen‹. Reichweiten der Rassismusforschung, in: Archiv für Sozialgeschichte, Jg. 52, 2012, S. 723-761.
- Jaschke, Hans-Gerd Rechtsextremismus und Fremdenfeindlichkeit. Begriffe, Positionen, Praxisfelder, Opladen 2001.
- Juslin, Patrik N. / Sloboda, John A. Music and Emotion, in: The Psychology of Music, hrsg. v. Diana Deutsch, 3. Auflage, Amsterdam u. a. 2013, S. 583-645.
- Kailitz, Steffen Politischer Extremismus in der Bundesrepublik Deutschland. Eine Einführung, Wiesbaden 2004.

- Knudsen, Jan Sverre
/ Skånland, Marie
Strand /
Gro Trondalen
(Hrsg.)
- Musikk etter 22. juli [sic!] (= Skriftserie fra Senter for musikk og helse Nr. 7; NMH-publikasjoner 5/2014), Oslo 2014.
- Köbberling, Gesa
- Rechtsrock und Gewalt, in: Rechtsrock. Aufstieg und Wandel neonazistischer Jugendkultur am Beispiel Brandenburgs, hrsg. v. Botsch, Gideon, Jan Raabe und Christoph Schulze, Berlin 2019, S. 321-340
- Koelsch, Stefan /
Schröger, Erich
- Neurowissenschaftliche Grundlagen der Musikwahrnehmung, in: Musikpsychologie. Das neue Handbuch, hrsg. v. Bruhn, Herbert, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann, Reinbek bei Hamburg 2011, S. 393-412.
- Kowal-Summek, Ludger
- Neurowissenschaften und Musikpädagogik. Klärungsversuche und Praxisbezüge, 2. Auflage, Wiesbaden 2018.
- Larenz, Karl / Canaris, Claus-Wilhelm
- Methodenlehre der Rechtswissenschaft, 3. Auflage, Heidelberg 1995.
- Laumann, Vivien
- Frauen in der rechtsextremen Szene. – Organisationsgrad – Frauenbild – Forschungsstand –, in: Forum Kritische Psychologie 52, 39. Jg., Nr.1/2008, S. 152-168.
- (R)echte Geschlechter? Die Bedeutung von Geschlecht für rechte Ideologien und Lebenswelten, in: Rechtsextremismus, Prävention und Geschlecht. Vielfalt_Macht_Pädagogik, hrsg. v. Debus, Katharina und Vivien Laumann, 2. Auflage, Düsseldorf 2014 (= Arbeitspapier Nr. 302), S. 19-30.

- Lehnert, Esther /
Radvan, Heike
Gender als wesentlicher Bestandteil des modernen Rechtsextremismus. Konsequenzen und Herausforderungen für das pädagogische Handeln, in: Offene Jugendarbeit, 31. Jg., Nr. 4/2012, S. 34-50.
- Lewis, James R. /
Petersen, Jesper
Aagaard (Hrsg.)
Madest, Ulrike
Controversial New Religions, New York 2005.
Linksextremistische Musik, in: Linksextremismus in Deutschland. Bestandsaufnahme und Perspektiven, hrsg. v. Hirscher, Gerhard, München 2014 (= Argumente und Materialien zum Zeitgeschehen 95).
Linksextremistische Musik in Deutschland, in: Uwe Backes/Alexander Gallus/Eckhard Jesse (Hrsg.): Jahrbuch Extremismus & Demokratie (E & D). 25. Jahrgang 2013, Baden-Baden 2013.
- Meier, Horst
Sonderrecht gegen Neonazis? Über Meinungsfreiheit und Konsensbedarf in Deutschland, in: Extremismus und Terrorismus als Herausforderung für Gesellschaft und Justiz. Antisemitismus im Extremismus, hrsg. v. Fünfsinn, Helmut und Armin Pfahl-Traughber, Brühl/Rheinland 2011, S. 104-111.
- Meyer, Sunniva
Impeding lone-wolf attacks: lessons derived from the 2011 Norway attacks, in: Crime Science, 2. Jg., Nr. 7/2013, S. 1-13.
- Michael, George
David Lane and the Fourteen Words, in: Totalitarian Movements and Political Religions, Jg. 10, Nr. 1/2009, S. 43-61.

- Möller, Kurt
Rechtsextremismus und pauschalisierende Ablehnungen. Alte Probleme mit neuen Herausforderungen, in: Wolfgang Frindte u.a. (Hrsg.): Rechtsextremismus und „Nationalsozialistischer Untergrund“. Interdisziplinäre Debatten, Befunde und Bilanzen, Wiesbaden 2016. S. 131-147.
- Moog-Grünewald, Maria
Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Stuttgart/Weimar 2008 (= Der Neue Pauly. Supplemente. Band 5),
- Pfahl-Traughber, Armin
Rechtsextremismus in Deutschland. Eine kritische Bestandsaufnahme, Wiesbaden 2019.
Rechtsextremismus. Eine kritische Bestandsaufnahme nach der Wiedervereinigung, Bonn 1993.
Extremismus und Terrorismus. Eine Definition aus politikwissenschaftlicher Sicht, in: Jahrbuch für Extremismus- und Terrorismusforschung, hrsg. v. Pfahl-Traughber, Armin, Brühl 2008, S. 9-33.
- Pfahl-Traughber, Armin (Hrsg.)
Jahrbuch für Extremismus- und Terrorismusforschung, Brühl 2008.
- Pieslak, Jonathan
Radicalism and Music. An Introduction to the Music Cultures of al-Qa'ida, Racist Skinheads, Christian-Affiliated Radicals, and Eco-Animal Rights Militants, Middletown in Connecticut 2015.
- Roederer, Juan Gualterio
The Physics and Psychophysics of Music, New York 2008.
- Röhner, Jessica / Schütz, Astrid
Psychologie der Kommunikation, Wiesbaden 2012.

- Röpke, Andrea /
Speit, Andreas Mädelsache!. Frauen in der Neonazi-Szene, Berlin 2011.
- Schedler, Jan /
Häusler, Alexander
(Hrsg.) Autonome Nationalisten. Neonazismus in Bewegung (= Edition Rechtsextremismus), Wiesbaden 2011.
- Schenderlein, Laura Feindbild Jude. Antisemitismus im Rechtsrock, in: Rechtsrock. Aufstieg und Wandel neonazistischer Jugendkultur am Beispiel Brandenburgs, hrsg. v. Botsch, Gideon, Jan Raabe und Christoph Schulze, Berlin 2019, S. 249-269.
- Schuppener, Georg Strategische Rückgriffe der extremen Rechten auf Mythen und Symbole, in: Strategien der extremen Rechten. Hintergründe – Analysen – Antworten, hrsg. v. Braun, Stephan, Alexander Geisler und Martin Gerster, Wiesbaden 2016, S. 319-343.
- Schwarz-Friesel,
Monika /
Reinharz, Jehuda Die Sprache der Judenfeindschaft im 21. Jahrhundert (= Europäisch-jüdische Studien – Beiträge 7), Berlin/Boston 2013.
- Senatsverwaltung
für Inneres und
Sport (Hrsg.) Rechtsextremistische Musik, 4. Auflage, Berlin 2016.
- Simon, Jeffrey D. Lone Wolf Terrorism. Understanding the Growing Threat, New York 2013.
- Spaaij, Ramón Understanding Lone Wolf Terrorism. Global Patterns, Motivations and Prevention, Heidelberg u. a. 2012.
- Staudenmaier, Peter Between Occultism and Nazism. Anthroposophy and the Politics of Race in the Fascist Era (= Aries Book Series. Texts and Studies in Western Esotericism 17), Leiden 2014.

- Stöss, Richard Rechtsextremismus im Wandel, 3. Auflage, Berlin 2010.
- Taylor, Max /
Holbrook, Donald /
Currie, P. Mark
(Hrsg.) Extreme Right Wing Political Violence and Terrorism, New York/London 2013.
- Teitelbaum, Benjamin R. Saga's Sorrow: Femininities of Despair in the Music of Radical White Nationalism, in: Ethnomusicology, 58. Jg., Nr. 3/2014, S. 405-430
- "The Path of Dreams": Breivik, Music, and Neo-Nazi Skinheadism, in: Musikk etter 22. juli [sic!], hrsg. v. Knudsen, Jan Sverre, Marie Strand Skånland und Gro Tronda-len (= Skriftserie fra Senter for musikk og helse Nr. 7; NMH-publikasjoner 5/2014), Oslo 2014, S. 119-139.
- Lions of the North. Sounds of the New Nordic Radical Nationalism, New York 2017.
- Thüringer Landesamt für Verfassungsschutz (Hrsg.) Noten des Hasses – rechtsextremistische Musik als Kommunikations- und Propagandainstrument, 4. Symposium des Thüringer Landesamtes für Verfassungsschutz am 24. November 2005 in Erfurt, Erfurt 2005.
- Wallenda, Wolfgang Brennendes Berlin - die letzte Schlacht der "Nordland". Information - Fotos - Roman - Zeitgeschichte Zweiter Weltkrieg, Norderstedt 2016.
- Zeskind, Leonard Blood and Politics. The History of the White Nationalist Movement from the Margins to the Mainstream, New York 2009.
- Zimmermann, Reinhard /
Knütel, Rolf / Rechtsgeschichte und Privatrechtsdogmatik, Heidelberg 1999.

Meincke, Jens Peter
(Hrsg.)

Zöller, Mark
Alexander /
Hilger, Hans /
Küpper, Wilfried /
Roxin, Claus

Gesamte Strafrechtswissenschaft in internationaler Dimension. Festschrift für Jürgen Wolter zum 70. Geburtstag, Berlin 2013.

Internetquellen

„Al Kelz“ im Stormfront-Forum

Forumsbeitrag vom 02.06.2014 im Thread „Saga“, URL: <https://www.stormfront.org/forum/t469898-25/?postcount=223#post12140168>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

Discogs (Hrsg.)

Storm | Discography & Songs, URL: <https://www.discogs.com/de/artist/317526-Storm-17>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

Enstrom, Anders
(Hrsg.)

Guld Klimpar: Johan Edlund och Lina Eri..., URL: <http://www.barometern.se/guld Klimpar/johan-edlund-och-lina-eri/> vom 24.02.2006, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

„Giga Mozaidze“ auf YouTube

Videobeschreibung des Uploads „SAGA – The Snow Fell (lyrics)“, URL: <https://archive.org/details/youtube-fR3vuv-gMGk>, hochgeladen am 06.03.2015, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

Gottfried, Dietmar

American Fuehrer. George Lincoln Rockwell gegen den Rest der Welt, URL: <https://www.heise.de/tp/features/American-Fuehrer-3387501.html>, Aufsatz vom 25.12.2010, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

Lane, David Eden

88 Precepts, URL: https://archive.org/stream/88Precepts_937/88Precepts_djvu.txt, zuletzt abgerufen am 30.10.2019.

- Loginov, Michail Morphologie des extremistischen Denkens, URL: <https://www.kas.de/web/islamismus/morphologie-des-extremistischen-denkens>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.
- McClary, Daryl C. Robert Jay Mathews, founder of the white-supremacist group The Order, is killed during an FBI siege on Whidbey Island on December 8, 1984, URL: <https://www.historylink.org/File/7921>, Essay vom 06.12.2006, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.
- McGreevy, Ronan Green Fields of France 'written to tackle anti-Irish prejudice', URL: <http://www.irishtimes.com/culture/music/green-fields-of-france-written-to-tackle-anti-irish-prejudice-1.2108217>, vom 18.02.2015, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.
- „MrsMagoo“ im Flashback-Forum Forumsbeitrag vom 13.08.2011 im Thread „Skvaller om sångerskan Saga [Vit-maktmusik]“, URL: <https://www.flashback.org/sp32210629>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.
- Norddeutscher Rundfunk Elton John - "Candle In The Wind", URL: <https://www.ndr.de/ndr1niedersachsen/Elton-John-Candle-In-The-Wind,eltonjohn394.html>, zuletzt abgerufen am 31.10.2019
- Redaktion der Belltower.-News Skrewdriver, URL: <https://www.belltower.news/skrewdriver-50924/>, Artikel vom 2. April 2008, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.
- „RJM Brigade“ im Stormfront-Forum Forumsbeitrag vom 10.01.2015 im Thread „New Saga album“, URL: <https://www.stormfront.org/forum/t1082368/?postcount=10#post12591868>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

- ohne Verfasser David Lane's Last Interview with Blood and Honour England (2006), URL: <https://dai-lyarchives.org/index.php/archives/37-david-lane-s-last-interview-with-blood-and-honour-england-2006>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.
- Saga my music, URL: <https://web.archive.org/web/20180923000029/http://www.thisissaga.com/my-music.html>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.
- my music. Live & Kicking, URL: <https://web.archive.org/web/20180922234239/http://thisissaga.com/my-music-liveandkicking.html>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.
- news article, URL: <https://web.archive.org/web/20181004074412/http://www.thisissaga.com/news-20112711-newsite.html>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.
- Offizieller Facebook-Auftritt, URL: <https://www.facebook.com/pages/Saga/249159933080>, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.
- Schuppener, Georg Vereinnahmung germanischer Mythologie im rezenten Rechtsextremismus – Sprache und Symbolik, URL: <http://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/41446/die-sprache-des-rechtsextremismus?p=all>, Aufsatz vom 19.12.2007, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.
- Staud, Toralf / Radke, Johannes Das braune Netz, URL: <http://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtsextremismus/180893/das-braune-netz>, Aufsatz vom 18.03.2014, zuletzt abgerufen am 26.10.2019.

Southern Poverty
Law Center, The
(Hrsg.)

David Lane, URL: <https://www.splcenter.org/fighting-hate/extremist-files/individual/david-lane>, zuletzt abgerufen am 30.10.2019.

Anhang A: Textkorpus der von Breivik zitierten Lieder

Die Liedtexte der von Breivik zitierten englischsprachigen Lieder wurden entsprechend ihrer Reihenfolge in Breiviks Manifest nummeriert und mit Zeilen versehen. Ist im Liedtext ein Refrain vorhanden, wurde vor der ersten Refrain-Textpassage des Liedtextes die Anmerkung „(Refrain)“ eingefügt. Bei den Wiederholungen ist dann nur noch der Beginn des Refrains mit sich anschließenden Auslassungspunkten (...) festgehalten. Gleichwohl wird der Refrain, auch bei einer Wiederholung, als Strophe mitgezählt. Zitate der Liedtexte erfolgen in der Arbeit nach dem Schema „zitatierter Text‘ (Lied-Nr., Zeile)“, zum Beispiel „Life is a struggle‘ (Lied 1, Z. 1)“. Verweise auf Liedtextzeilen fließen in der Form „(vgl. Lied-Nr., Zeile)“ in den Fließtext der Arbeit mit ein.

Lied 1: One Nation Arise

- 1 Life is a struggle in these changing times
- 2 Thoughts once natural now classed as hate crimes
- 3 Those now in power, they fear no one but one
- 4 A man with open eyes and a sober mind so strong

- 5 It's been said before - but still we do not heed... No!

- 6 To free the enslaved minds of the sleeping mass
- 7 We must cast away the yokes, ignore status and class
- 8 Barriers were built to make us forget blood ties
- 9 And now we aren't as one and egos benefits on lies

- 10 It's been said before - but still we do not heed... No!

- (Refrain)
- 11 Folk and Nation first - and blood, not personal greed.
- 12 And it's been said before - but still we do not heed.
- 13 Free your enslaved minds and open up your eyes and see!
- 14 The strength of your people - one nation arise!

- 15 It is good versus evil, it's the eternal fight.
- 16 To overcome the darkness we must spread the light

- 17 It's been said before - but still we do not heed... No!

- 18 Folk and Nation first - and blood, not personal greed. ...

- 19 Life is a struggle in these changing times.
- 20 Thoughts once natural now classed as hate crimes.

- 21 It's been said before - but still we do not heed... No!

- 22 Folk and Nation first - and blood, not personal greed. ... (3x)

Lied 2: Hypocrite

- 1 Too many people spend their time spreading gossips and complaints.
- 2 They seek someone to hang, they seek someone to blame.
- 3 In their search for a scapegoat they forgot to look in the mirror.
- 4 Apathy of weak people is what caused this daily horror.

(Refrain)

- 5 You're the one, the one to blame, oh.
 - 6 People like you cause us pain, oh.
 - 7 You're the one, the one to blame.
 - 8 Start to act, but use your brain.
-
- 9 People like you, who haven't got the guts to stand up for your views.
 - 10 You forget the simple fact it's people like you who makes us loose.
 - 11 You complain about the politicians but still you vote them in.
 - 12 You've lost your soul, you coward to sell your pride is a sin.
-
- 13 You're the one, the one to blame, oh. ...
-
- 14 You complain about the immigration, you really make me sick.
 - 15 It was your vote that opened the border, you filthy hypocrite.
 - 16 You say one thing but do another, just how weak can one man be?
 - 17 You're the reason for our misery, so blame yourself and don't blame me.
-
- 18 You're the one, the one to blame, oh. ... (2x)

Lied 3: Black Bannered Legion

- 1 Raise the flag of solid black to keep the memory alive
- 2 Of black clad legions, who fought and died for our folk in forty-five.
- 3 Black is the colour of mourning for the martyrs of Vinland, too.
- 4 Mathews and Kirk and Singer and Rockwell and Kahl stood true.

(Refrain)

- 5 Raise the flag of destiny as black as the wing of a raven.
- 6 And change it not nor raise another 'til we have a folkish haven.
- 7 Raise the flag of destiny – the flag of destiny!

- 8 Black is the colour of midnight, which the tyrant shall learn to dread.
- 9 As we honour fallen martyrs with steel and fire and lead.
- 10 The ancient Aryan symbol is also drawn in black.
- 11 So underneath that colour we will take our nations back.

- 12 Raise the flag of destiny as black as the wing of a raven. ...

- 13 And when we have that land of our own, then on that holy ground.
- 14 We'll plant our flag of raven black upon a sacred mound.

- 15 Raise the flag of destiny as black as the wing of a raven. ... (2x)

Lied 4: Ode To A Dying People

1 Eyes shining bright with unspilt tears,
2 Thinking about all those wasted years
3 When everything worth living for is gone.
4 And brother I find it hard to keep fighting on.
5 Falling down towards the abyss, the abyss.
6 The reaper embraces me with his kiss.
7 It makes me want to refuse to care, refuse to care
8 To watch this all unfold – too much to bear.

(Refrain)

9 If this is the way it ends,
10 if this is the way my race ends,
11 If this is the way it ends,
12 I can't bear to witness. Oh!

13 Disease encroaching on all I hold dear.
14 Somehow I gotta get my soul out of here.
15 Heart of agony, faint burning hope.
16 I'm finding it hard to try to cope.
17 Because liars own the world with conquering poise, conquering poise
18 In a wasteland of meaningless noise.
19 We don't stand a chance with the dormant pride, with the dormant pride
20 The heroes of our race have already died.

21 If this is the way it ends, ...

22 To imagine it has all come down to this.
23 Apathy and suicidal bliss.
24 It's all over except for the crying.
25 With a whimper instead of the roar of a lion.
26 The greatest race to ever walk the earth, walk the earth.
27 Dying a slow death with insane mirth.
28 The tomb has been prepared, our race betrayed, our race betrayed.
29 White man, fight the flight towards the grave.

30 If this is the way it ends, ... (x2)

31 Don't let it end this way, don't let it end this way.
32 Don't let it end this way, I can't bear to witness.

Lied 5: The Nation's Fate

- 1 The best are condemned to useless lives
- 2 When chaos regimes and the merchant thrives
- 3 The basest sort then make sport
- 4 Of those who die with anguished cry

- 5 Because they told the nation's fate

- (Refrain)
- 6 Gods of the rabble are greed and lust
- 7 Love and honour turned to dust
- 8 Patriots in cages and liars as sages
- 9 The tyrants rage in every age

- 10 Black is white and evil is good
- 11 And nothing pure is understood
- 12 Emotions grow cold and the future is sold
- 13 The senses are sated and the prophets are hated

- 14 Because they told the nation's fate

- 15 Gods of the rabble are greed and lust ...

- 16 The state and the press and the church are a tool
- 17 An honest man is labled a fool
- 18 Every man must abase
- 19 Every kin and every race
- 20 Or face the fearsome despots plan
- 21 To destroy every man

- 22 The whores of merchant pave the road to hell
- 23 Twisting words to weave a spell
- 24 Master deceivers making believers
- 25 Misleading men with a cunning pen

- 26 To hate those who tell the Nations Fate

- 27 Gods of the rabble are greed and lust ...

- 28 Gods of the rabble are greed and lust ...

Lied 6: Tomorrow Belongs To Me

- 1 The sun on the meadow is summery warm.
- 2 The stag in the forest runs free.
- 3 But gather together to greet the storm.

(Refrain)

- 4 Tomorrow belongs to me.
- 5 Tomorrow belongs to me.

- 6 The branch of the linden is leafy and green.
- 7 The Rhine gives its gold to the sea
- 8 But somewhere a glory awaits unseen.

- 9 Tomorrow belongs to me. ...

- 10 The babe in his cradle is closing his eyes.
- 11 And the blossom embraces the bee.
- 12 "But soon", says a whisper,
- 13 "Arise, arise!"

- 14 Tomorrow belongs to me. ...

- 15 Oh fatherland, fatherland,
- 16 Show us the sign
- 17 Your children have waited to see.
- 18 The morning will come
- 19 When the world is mine.
- 20 Tomorrow belongs to me!

- 21 Tomorrow belongs to me. ... (2x)

Lied 7: The Snow Fell

1 He sat in a room
2 In a square of the color of blood.
3 He'd rule the whole world
4 If there was a way that he could.
5 He'd sit and he'd stare
6 At the minarets on top of the towers.
7 For he was a beast
8 As he hatched his new plans to gain power.

(Refrain)

9 And the snow fell, covering the dreams and ideals.
10 And the snow fell, freezing the blood and the wheels.
11 And the snow fell, they had to keep warm for survival.
12 And the snow fell and defeated the beast's only rival.

13 They took the old roads
14 That Napoleon had taken before.
15 They fought as the forces of light
16 Against the darkness in a holy war.
17 One day they were looking around
18 And the sun was shining on the cold flowers.
19 The next day, they were freezing to death
20 In the snow and the ice cold showers.

21 And the snow fell ...

22 Then came the deadly road
23 Back from the steps of their retreat.
24 The cold racked their bodies
25 But worse was the pain of defeat.
26 Many people, who had hailed them once,
27 Now turned and looked away.
28 These people now knew
29 That the beast was on its way.

30 And the snow fell ...

31 You finally came back
32 To the borders of your fatherland.
33 Now enemies came,
34 Traitors everywhere at hand.
35 Many people who had fought and died
36 Knowing that they had to win.
37 Yet still it sickens my heart
38 To see the picture of the red flag in Berlin.

39 And the snow fell ...

40 And defeated the beast's only rival.
41 And defeated the beast's only rival.

Anhang B: Textkorpus der CD *Weapons of Choice*

Die Liedtexte des Albums wurden entsprechend der Reihenfolge auf dem Album nummeriert und mit Zeilen versehen. Ist im Liedtext ein Refrain vorhanden, wurde vor der ersten Refrain-Textpassage des Liedtextes die Anmerkung „(Refrain)“ eingefügt. Bei den Wiederholungen ist dann nur noch der Beginn des Refrains mit sich anschließenden Auslassungspunkten (...) festgehalten. Zitate der Liedtexte erfolgen in der Arbeit nach dem Schema „zitatierter Text‘ (Lied-Nr., Zeile)“, zum Beispiel „You know my dreams‘ (Lied 1, Z. 3)“. Verweise auf Liedtextzeilen fließen in der Form „(vgl. Lied-Nr., Zeile)“ in den Fließtext der Arbeit mit ein.

Lied 1: Impossible Battles

- 1 Even I can lose my hope sometimes
- 2 But I will never lose my faith in you
- 3 You know my dreams and you know my truth
- 4 As long as you are with me
- 5 And I will keep this fight alive,
- 6 Oh, I will keep this fight alive. Ohohh.

- 7 I'll be there you'll be the time to love and XXX
- 8 I know that we will fight impossible battles
- 9 But in the end we will be the last one standing
- 10 If you can feel it in your heart.
- 11 And you should keep this fight alive,
- 12 Oh, you should keep this fight alive.

- 13 We always fight the impossible battles
- 14 We always win the hardest fights
- 15 We sometimes need the impossible battles
- 16 To know we really tried

- 17 Sometimes we find a way
- 18 We should never let the fight grow
- 19 We should stand together, facing the same way
- 20 We will never fail reveal 'til the end

- (Refrain)
- 21 And we will keep this fight alive,
- 22 Oh, we will keep this fight alive.
- 23 Oh, we will keep this fight alive.
- 24 And we will keep this fight alive.

- 25 And we will keep this fight alive ...

Lied 2: My Man

- 1 Well I searched for so long
- 2 But no longer for thee
- 3 In you I have found
- 4 My whole destiny

- 5 Oh, I hold you, I look into your eyes
- 6 And I see ... And I see
- 7 Oh, I hold you, I look into your eyes
- 8 And I see ... And I see

- 9 This world is so cold
- 10 So much warmer with thee
- 11 And you, my faith,
- 12 A proud legacy

- 13 I give you, my warrior, solace from hate
- 14 And through ... through your love
- 15 I give you, my warrior, solace from hate
- 16 And through ... through your love

- (Refrain)
- 17 I see thee, my man
- 18 With the strength that used to wage out to war
- 19 I love thee, my man
- 20 I will fight for you
- 21 I love thee, my man
- 22 I will fight for you, so your strength,
- 23 Does not perish from the Earth
- 24 My man, I will fight for you

- 25 As time will go by
- 26 I will be blessed with all your need
- 27 And through your strength
- 28 A new life we will breed

- 29 Born again through the children, the children we leave
- 30 Eternity ... Eternity
- 31 Born again through the children
- 32 Eternity ... Eternity

- 33 I see thee, my man ...

- 34 I see thee, my man ...

Lied 3: Arise

- 1 My world is enshrouded, shrouded in darkness
- 2 I am falling through as Icarus
- 3 How far down is any-, anybody's guess, anybody's guess

(Refrain)

- 4 Arise, get up your heart, arise, arise.
- 5 Dry the odd tear from your eyes.
- 6 The battle is won when you turn to the sun
- 7 Behold the bright light of the day

- 8 My eyes are not closed, closed to the seeking
- 9 My ears are not deaf
- 10 From the shrieking, the light that I looked for
- 11 Is speaking to me, it is speaking to me

- 12 Arise, get up your heart, arise, arise...
- 13 Arise, get up your heart, arise, arise...
- 14 Arise, get up your heart, arise, arise...

Lied 4: Kinsland

1 Five thousand years ago, and more,
2 As told by ancient bard
3 In a land, that's now called Sumer,
4 But then was called Asgard.
5 The Father God of the Aryan Race,
6 Sons of noble Æsir.
7 Foretold a day called Ragnarök
8 In a distant future year.

(Refrain)

9 New dawn or final stand,
10 Live or die in a white Kinsland.
11 New dawn or final stand.
12 New dawn or final stand,
13 Live or die in a white Kinsland.
14 New dawn or final stand.

15 Ages passed and in the Vedas
16 The message was the same
17 A final day of reckoning
18 Though by another name.
19 Day of Kalki, last avenger
20 Eleventh in a line
21 Heralded by sacred symbol
22 And tenth in fate's design

23 New dawn or final stand ...

24 Five thousand years ago, and more,
25 As told by ancient bard
26 In a land, that's now called Sumer,
27 But then was called Asgard.
28 And now the twilight of the Gods has come,
29 *Götterdämmerung*.
30 Now is the time, this song of war
31 Was destined to be sung.

32 New dawn or final stand ...

Lied 5: Tall man crying

1 One day on this meaningless
2 Journey through life
3 I met a tall man crying.
4 I asked him why a strong man wept.
5 He said his race was dying.

6 He spoke of scorn and apathy
7 From family and wife,
8 And how his friends deserted him
9 When he told the law of life.

(Refrain)

10 And a tear fell, 'though he told it well,
11 For none would pause to consider his cause.

12 He spoke of white men from the past
13 With courage beyond measure,
14 And how this selfish generation
15 Sells their race for pleasure.

16 And a tear fell, 'though he told it well ...

17 Then he spoke of little ones,
18 The children who are white
19 Soon slaughtered by an alien horde
20 Because their parents would not fight.

21 And a tear fell, 'though he told it well ...

22 Then his long body shook
23 And his big heart broke
24 And the tears on his cheeks did glisten.
25 And the last words that he ever spoke:
26 "My people would not listen."

27 And a tear fell, 'though he told it well ...

Lied 6: *Weapons of Choice*

1 There are so many other sides
2 Well, I have searched to find my place and suddenly,
3 Yeah, emerged all as needed
4 So do what you can do, what you do best
5 It's what's right for you

6 Who does what is of no importance
7 Well, doing something brings hope for existence
8 Waste no more time
9 Judging your sister and brother
10 Well, thee all do there by stand
11 All we have is each other

(Refrain)

12 My weapons of choice
13 My music and my voice
14 My weapons of choice
15 My music and my voice

16 My weapons of choice ...

17 My weapons of choice ...

Lied 7: Sacrifice

1 When the ground, that you call home,
2 Becomes burning fields of battle
3 Will you still remain within our ranks
4 When the tyrant dragon burns us
5 With his breath of fire
6 Will you stand up and face the storm

(Refrain)

7 Search a heart deep into your soul
8 Ask yourself: Do you have the courage
9 To continue the quest?
10 We lie down on matters
11 We must still sacrifice – sacrifice

12 Love got deep in the XXX
13 We'll surrender the old choice
14 Turn divides and loss of others
15 Will you continue to question
16 XXX
17 Will you be amongst then?

18 Search a heart deep into your soul ...

19 When the winds of destiny start to roll
20 When the thing what drives me insane
21 Will you be ready to give your life?
22 And we reach a day of total victory

23 Search a heart deep into your soul ...

24 Search a heart deep into your soul ...

Lied 8: Always here for you

- 1 You make me breathe, you make me smile,
- 2 You make me cry – but just for a while,
- 3 You give me the strength I need to go on
- 4 And I can feel all your support
- 5 Even oceans away, you are always by my side

- 6 And I am always here for you
- 7 Yes I am always here for you
- 8 Because I do love you
- 9 You are always by my side
- 10 And I am always here for you
- 11 Because I do love you

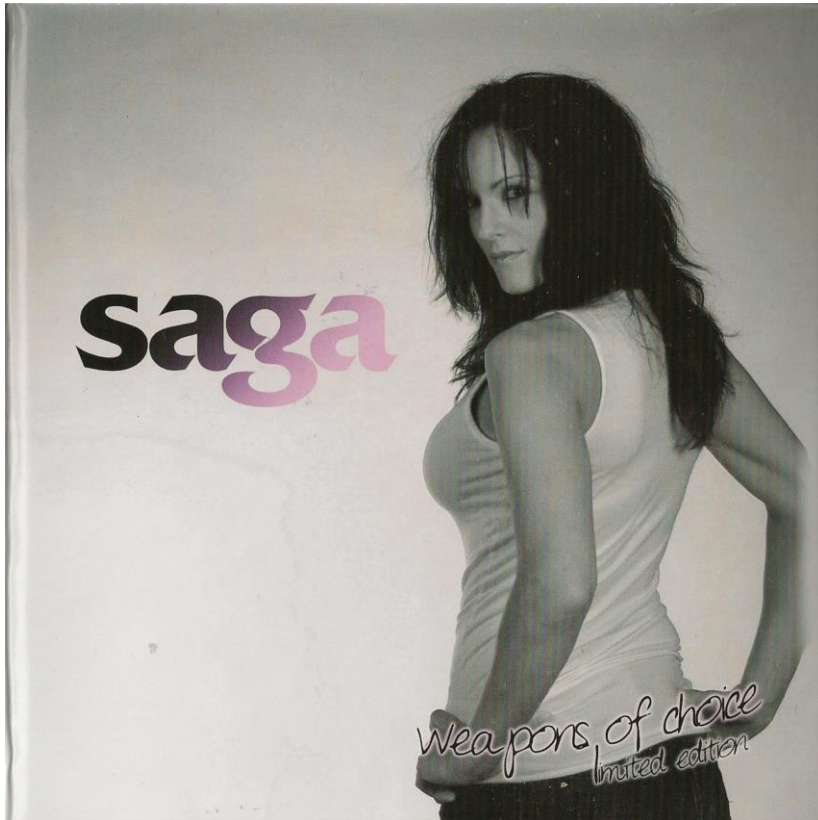
- 12 Because I'll always love you
- 13 You are always by my side and
- 14 I am always here for you
- 15 Because I do love you

- 16 And I will always love you
- 17 You are always by my side
- 18 And I am always here for you
- 19 Because I do love you.

Lied 9: Green fields of France (instrumental)

– Kein Liedtext vorhanden. –

Anhang C: Scans der Digipack-Edition



Scan 1: Vorderseite der Hülle der Digipack-Edition.



Scan 2: Booklet der Digipack-Edition, Seite 1.



Scan 3: Booklet der Digipack-Edition, Seite 2.



Scan 4: Booklet der Digipack-Edition, Seite 3.



Scan 5: Booklet der Digipack-Edition, Seite 4.



Scan 6: Booklet der Digipack-Edition, Seite 5.



Scan 7: Booklet der Digipack-Edition, Seite 6.



Scan 8: Booklet der Digipack-Edition, Seite 7.



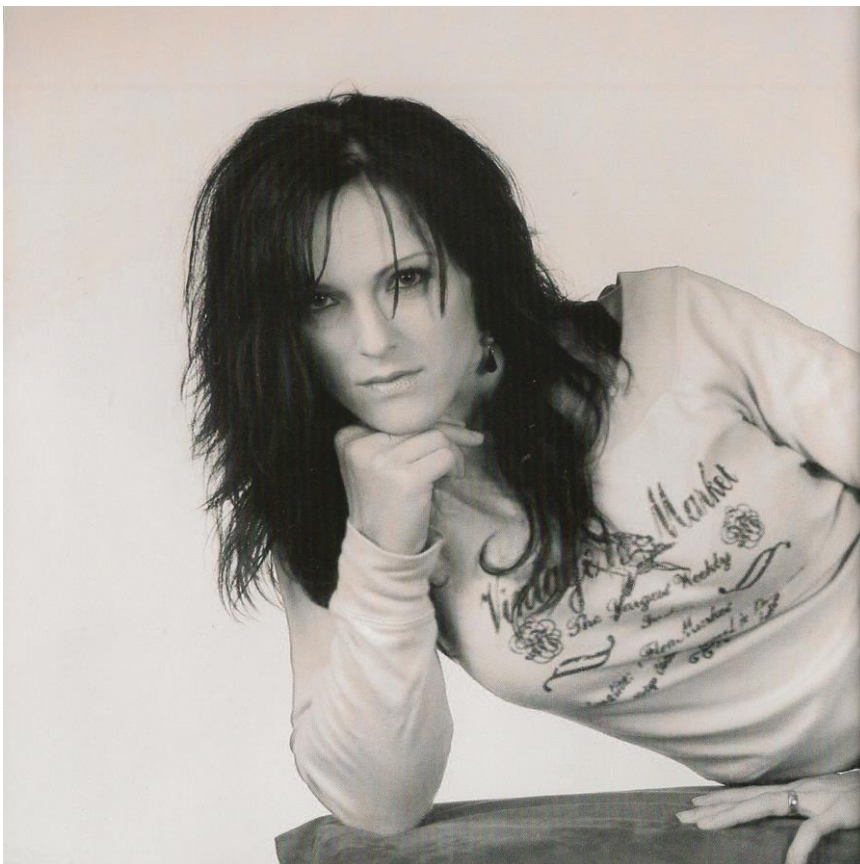
Scan 9: Booklet der Digipack-Edition, Seite 8.



Scan 10: Booklet der Digipack-Edition, Seite 9.



Scan 11: Booklet der Digipack-Edition, Seite 10.



Scan 12: Booklet der Digipack-Edition, Seite 11.



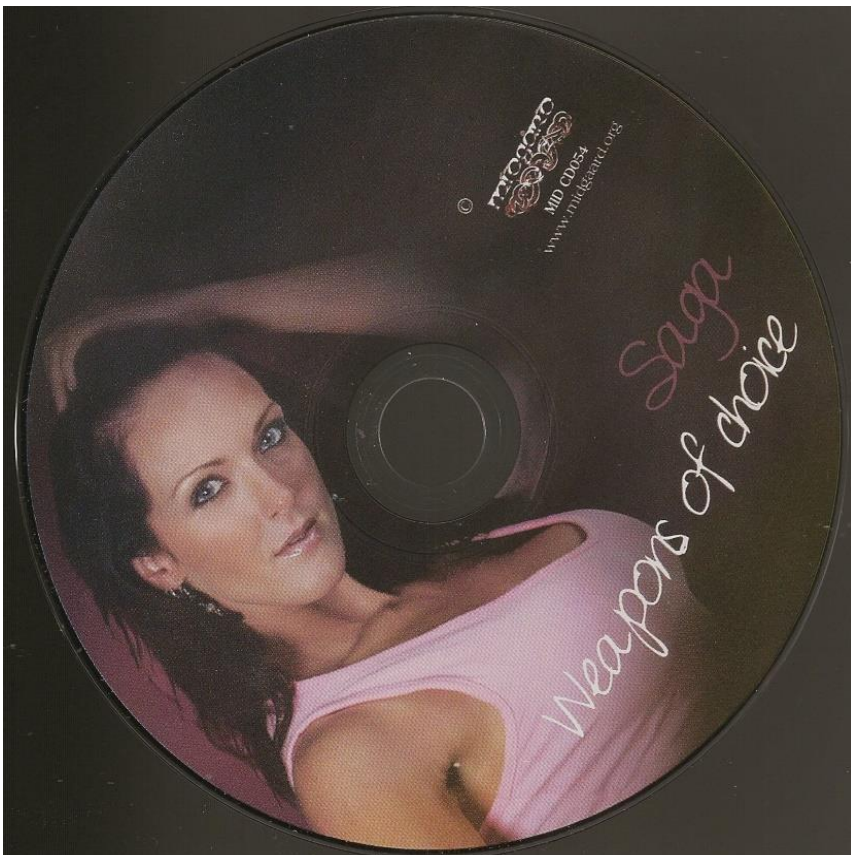
Scan 13: Booklet der Digipack-Edition, Seite 12.



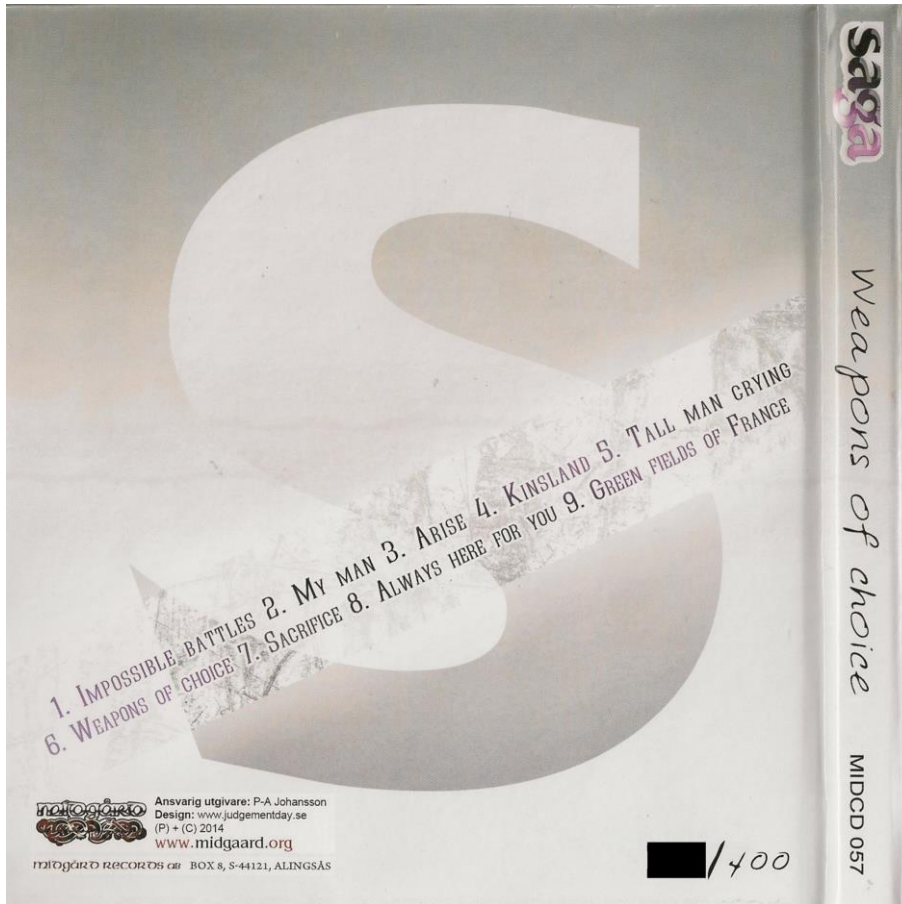
Scan 14: Booklet der Digipack-Edition, Seite 13.



Scan 15: Booklet der Digipack-Edition, Seite 14.



Scan 16: CD der Digipack-Edition.



Scan 17: Rückseite der Hülle der Digipack-Edition.

Anhang D: Scans der Jewelcase-Edition



Scan 18: Vorderseite der Hülle der Jewelcase-Edition.



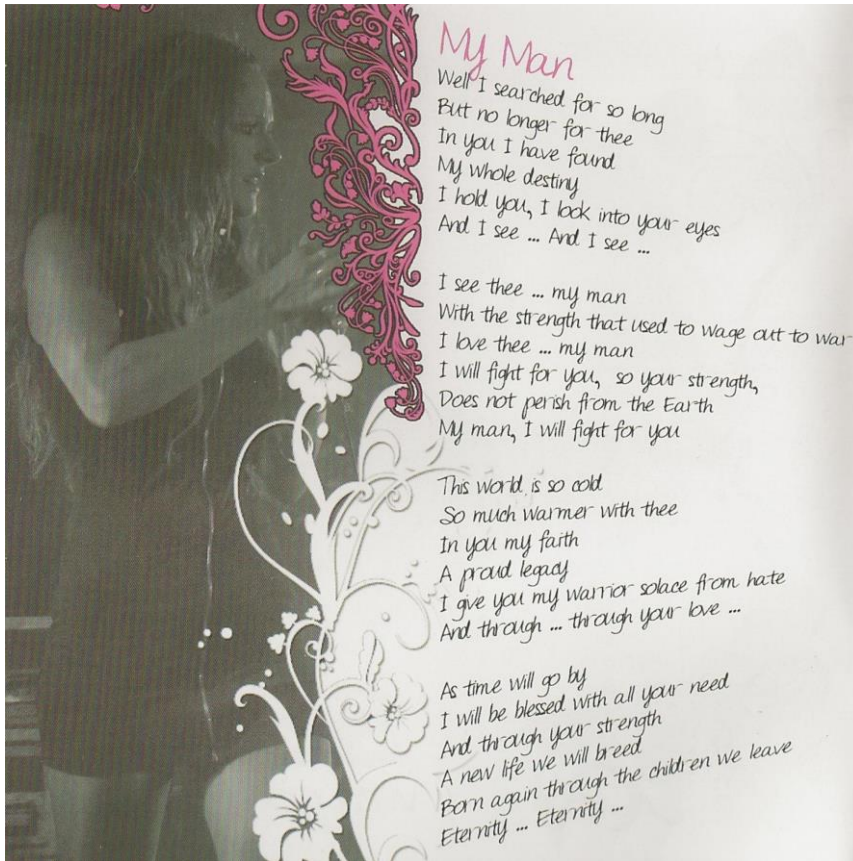
Scan 19: Linke Innenseite der Hülle der Jewelcase-Edition.



Scan 20: Rechte Innenseite der Hülle der Jewelcase-Edition.



Scan 21: Booklet der Jewelcase-Edition, Seite 1.



Scan 22: Booklet der Jewelcase-Edition, Seite 2.



Scan 23: Booklet der Jewelcase-Edition, Seite 3.

Tall Man Crying

One day on this meaningless
Journey through life
I met a tall man crying,
I asked him why a strong man wept.
He said his race was dying.

And a tear fell, ' though he told it well,
For none would pause to consider his cause.

He spoke of scorn and a pathy
From family and wife,
And how his friends deserted him
When he told the law of life.

And a tear fell, ' though he told it well,
For none would pause to consider his cause.

He spoke of White men from the past
With courage beyond measure,
And how this selfish generation
Sells their race for pleasure.

And a tear fell, ' though he told it well,
For none would pause to consider his cause.

Then he spoke of little ones,
The children who are White
Soon slaughtered by an alien horde
Because their parents would not fight.

And a tear fell, ' though he told it well,
For none would pause to consider his cause.

Then his long body shook
And his big heart broke

And the tears on his cheeks did glisten.
And the last words that he ever spoke:
"My people would not listen."

And a tear fell, ' though he told it well,
For none would pause to consider his cause.

Scan 24: Booklet der Jewelcase-Edition, Seite 4.



Scan 25: Booklet der Jewelcase-Edition, Seite 5.



Scan 26: Booklet der Jewelcase-Edition, Seite 6.



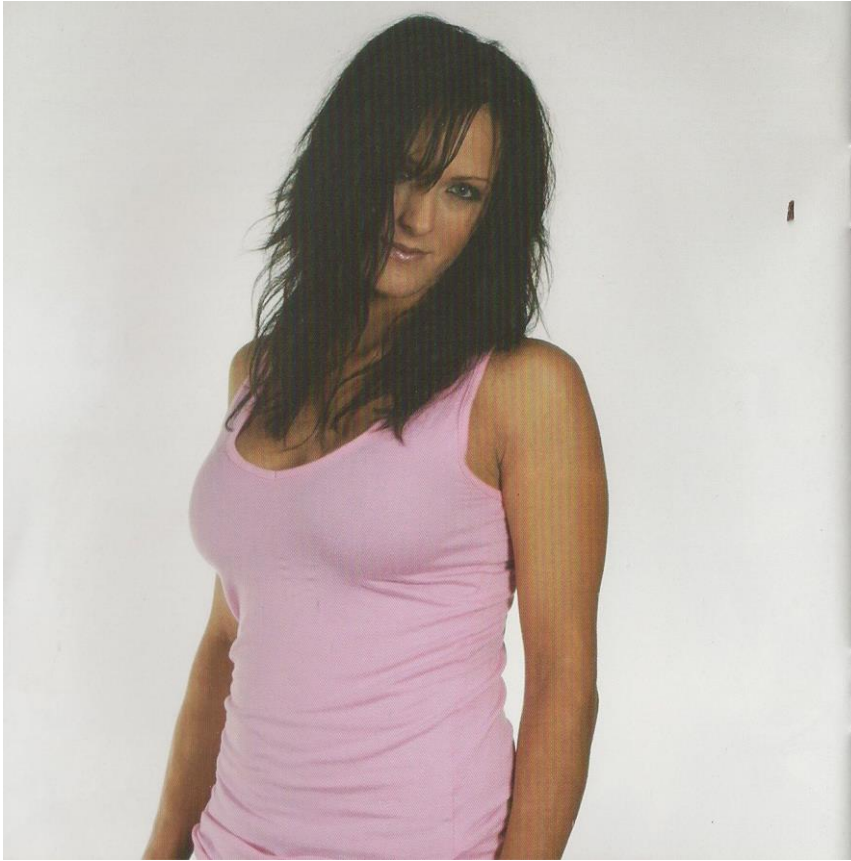
Scan 27: Booklet der Jewelcase-Edition, Seite 7.



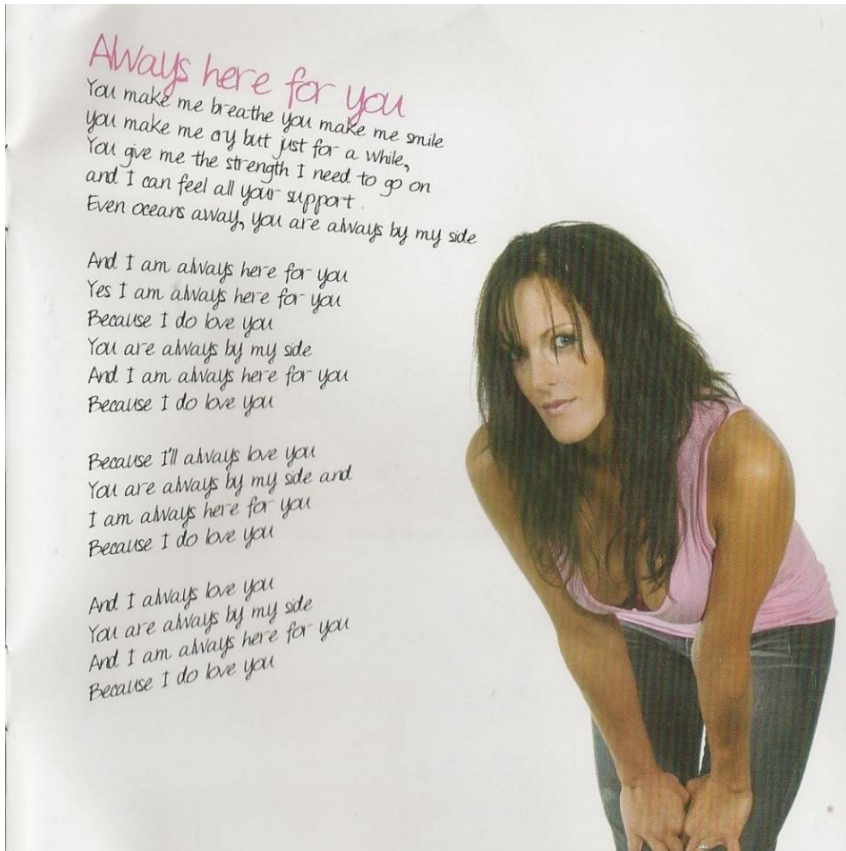
Scan 28: Booklet der Jewelcase-Edition, Seite 8.



Scan 29: Booklet der Jewelcase-Edition, Seite 9.



Scan 30: Booklet der Jewelcase-Edition, Seite 10.



Scan 31: Booklet der Jewelcase-Edition, Seite 11.



This CD is dedicated to all white men and women who died fighting for our race.

Scan 32: Booklet der Jewelcase-Edition, Seite 12.



Scan 33: CD der Jewelcase-Edition.



Scan 34: Rückseite der Hülle der Jewelcase-Edition.