

Sören Philipps

## Zwischen Stereotypen und kollektivem Gedächtnis – die erinnerungskulturelle Dimension des Heavy Metals

2012

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3787>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Philipps, Sören: Zwischen Stereotypen und kollektivem Gedächtnis – die erinnerungskulturelle Dimension des Heavy Metals. In: Rolf F. Nohr, Herbert Schwaab (Hg.): *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*. Münster: LIT 2012 (MedienWelten 16), S. 445–455. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3787>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

## ZWISCHEN STEREOTYPEN UND KOLLEKTIVEM GEDÄCHTNIS – DIE ERINNERUNGSKULTURELLE DIMENSION DES HEAVY METALS

Sowohl auf textlicher wie auf ikonographischer und performativer Ebene des Heavy Metals ist die große Zahl historischer Bezüge augenfällig: Studioalben tragen Titel wie WALLS OF JERICHO (Helloween, 1985), EMPIRE (Queenstriche, 1990) oder NOSTRADAMUS (Judas Priest, 2008) und Stücke wie *Alexander the Great* (SOMEWHERE IN TIME, Iron Maiden, 1986), *Carpe Diem Baby* (RELOAD, Metallica 1997) und *Flight of Icarus* (PIECE OF MIND, Iron Maiden, 1983) wecken Assoziationen an die griechisch-römische Antike und Mythologie oder an das Mittelalter, wie bei *Pestilence and Plague* (NOSTRADAMUS, Judas Priest, 2008). Elemente der Covergestaltung deuten auf das Ägypten des Alten Reiches hin (POWERSLAVE, Iron Maiden, 1984) oder bedienen sich aus dem Symbolfundus der Zeit der europäischen Nationalstaatsbildung, wobei sich die grafischen Gesamtarrangements, häufig unter Verwendung von Flaggen und Hoheitszeichen, erkennbar an Schlachtengemälden des 18. und 19. Jahrhunderts orientieren (HAIL TO ENGLAND, Manowar, 1984; *The trooper*, PIECE OF MIND, Iron Maiden, 1983). Aktuellere historische Ereignisse finden ebenfalls ihren Widerhall, etwa der Untergang der Titanic (*Rest in Pieces*, Metal Church, BLESSING IN DISGUISE 1989), das Kennedy-Attentat (*Dallas 1 p.m.*, THE STRONG ARM OF THE LAW.; Saxon, 1980) oder die Kriege im Irak und in Afghanistan (*American Soldier*, AMERICAN SOLDIER, Queensryche, 2009). Selbst Instrumentalstücke sind dem Selbstverständnis ihrer jeweiligen Komponisten zufolge von Geschichte inspiriert wie etwa *The Ides of March* (KILLERS, Iron Maiden, 1981). Allein für die britische Metal-Band Iron Maiden listet der entsprechende Wikipedia-Eintrag 24 Titel mit historischen Bezügen auf. Auch der Habitus der Akteure bedient sich historischer Versatzstücke; am Bekanntesten ist vielleicht die provokante Selbstinszenierung eines Lemmy Kilmister mit Hilfe des tabuisierten und in Deutschland gesetzlich verbotenen Symbol- und Zeichenvorrats des Nationalsozialismus (Leber 2008) oder die in Riefenstahl-Ästhetik gehaltene Konzertperformance von Vertretern der »Neuen deutschen Härte« wie Rammstein (Lindke 2002, 259). Diese Aufzählung ließe sich beliebig fortsetzen.

Allgemein kann es als charakteristisch für die in Stilrichtungen und Sub-Genres sich ausdifferenzierende Popkultur gelten, dass jeder Bereich – auch aus

Gründen der Selbstdefinition und Abgrenzung gegenüber anderen ›Szenen‹ – eine Art virtuelles Zentrum besitzt, um welches Musik, Songinhalte und der szenespezifische Habitus kreisen: Was etwa im Hip Hop und Techno die (in den Augen ihrer Kritiker hedonistische, exzessive und oft drogenstimulierte) Tanz- und Partykultur darstellt (Voulliéme 1995, 112; ähnlich Dewe/Scherr 1995, 137), scheint im Heavy Metal einer strukturell ähnlichen Orientierung an beziehungsweise Fixierung auf Vergangenheit und Geschichte zu entsprechen: *History matters*. Dagegen sind *sex, drugs and rock'n roll* offenbar weit weniger einflussreich als das Klischee vermuten lässt (Jones 2008, 93). An dieses erklärungsbedürftige Phänomen schließen sich zahlreiche Fragen an: Wie kommt es zu dieser starken Häufung von Vergangenheitsbezügen im Heavy Metal, und welche Funktion(en) erfüllen sie? In welchem Verhältnis stehen sie zur Geschichte und Gesellschaft? Und gibt es hinsichtlich ihrer Bedeutung und Funktion Implikationen, die über den Heavy Metal hinausweisen?

## Geschichte, Erinnerung und Heavy Metal

Die Omnipräsenz von Geschichte in der Öffentlichkeit ist unübersehbar, begegnet sie uns doch in populärwissenschaftlichen Zeitschriften, in der Unterhaltungsliteratur, in Museen und Ausstellungen, in (historischen) Themenparks, auf Mittelaltermärkten, im Kino und im TV, in Computerspielen und im Internet (Korte/Paletschek 2009, 9).

Diese Formen des (öffentlichen) Gebrauchs von Geschichte stehen im Kontext zweier Entwicklungstendenzen, einer gesellschaftlichen und einer historiographischen: Sie sind sowohl Ausdruck einer stärkeren Hinwendung der Geschichtswissenschaften zum Forschungsfeld »Erinnerung und Gedächtnis« als auch das Resultat autonomer demographischer Entwicklungen und gesellschaftlicher Modernisierungsprozesse (Beck/Giddens/Lash 1996): Der ab Mitte der 1990er Jahre zum Beispiel feststellbare Boom an Spielfilmproduktionen, die die Zeit des Nationalsozialismus oder des Zweiten Weltkriegs thematisieren – *SAVING PRIVATE RYAN* (USA 1998, Steven Spielberg), *DER UNTERGANG* (Deutschland/Italien/Österreich 2004, Oliver Hirschbiegel), *COMEDIAN HARMONISTS* (Deutschland/Österreich 1997, Joseph Vilsmaier), *SCHINDLERS LISTE* (USA 1993, Steven Spielberg) usw. – kann als kultureller Reflex auf das Abreißen »gelebter Erinnerung« durch den Tod der Zeitzeugengeneration gedeutet werden. Das gelebte »kommunikative Gedächtnis« geht so allmählich in das »kulturelle Gedächtnis« über (Assmann, 1997), womit sich dieser Zeitabschnitt der jüngeren Geschichte seiner endgültigen Historisierung nähert. Dieser Moment

des Übergangs ist ein kritischer, wirft er doch die Frage auf, was künftig als erinnerungswürdig gelten kann oder gelten soll; Konflikte zwischen dem offiziellen Gedenken und individuellen beziehungsweise gruppenspezifischen Erinnerungen sind vorprogrammiert. Geschichte im öffentlichen Raum tritt daher zunehmend in der Form der ›Erinnerung‹ auf; die Kategorie ›Erinnerung‹ als »Schlüssel zum postmodernen historischen Verständnis« steht in diesem Kontext für

»alles, was in der menschlichen Vergangenheit verdrängt, ignoriert oder unterdrückt wurde und schon deshalb nie die Sphäre dessen erreichen konnte, was kollektiv gewusst und anerkannt wird und immer die eigentliche Domäne der ›Geschichte‹ im traditionellen Sinne gebildet hat« (Ankersmit 1996, 208).

Obwohl ›Erinnerung‹ sich also in einer gewissen Opposition zu ›Geschichte‹ befindet, ist sie dennoch als gemeinschaftliches Unternehmen einer oder mehrerer sozialer Gruppen zu verstehen: Nach Maurice Halbwachs, dem grundlegenden Theoretiker des »kollektiven Gedächtnisses«, definieren sich soziale Gruppen gerade durch gemeinsame, von allen ihren Mitgliedern geteilte Sichtweisen auf die Vergangenheit; diese existiert aber keineswegs ›per se‹, sondern wird durch soziale Interaktion und Kommunikation erst geschaffen (Halbwachs 1985; 1991). Im Unterschied zur Geschichte sind die Kategorien ›Erinnerung‹ und ›Gedächtnis‹ daher vor allem von ihrer sozialen Funktion geprägt, nach deren Maßgabe die Vergangenheit selektiv betrachtet und in gruppenspezifischer Weise interpretiert wird (Halbwachs 1985, 71). Die verstärkte öffentliche Hinwendung zur Geschichte folgt deshalb einer anderen Ratio als derjenigen wissenschaftlichen Geltungsanspruchs. Einschränkend muss dabei konzediert werden, dass sich auch innerhalb der wissenschaftlichen Disziplin die Zugangsweisen, Fragestellungen und Methoden beim Zugriff auf die Vergangenheit vervielfacht haben, so dass sich der gesellschaftliche ›Erinnerungs-Boom‹ mit einem fachinternen, postmodernen Trend zur »Privatisierung der Vergangenheit« (Ankersmit 1996, 207) trifft.

Festzuhalten bleibt, dass das öffentliche Geschichtsbewusstsein politische und soziale Funktionen besitzt, die seinen Hang zur Emotionalisierung und Stereotypisierung erklären: Angesichts radikaler Änderungen traditioneller Wertmuster, Lebensstile und Arbeitsweisen seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, die mit dem Wandel der Bedeutung zentraler Kategorien wie Geschlecht, Rasse oder Alter einhergehen, kann »die Hinwendung zur Geschichte [...] Kontinuität, Identität und Orientierung stiften« (Korte/Paetschek 2009, 10). Aufgrund dessen wird Geschichte in Form der kollektiven Erinnerung offenbar von einem breiten Publikum zunehmend goutiert. Vor diesem Hintergrund scheint

die Häufung historischer Bezüge im Heavy Metal kein isoliertes Phänomen zu sein, sondern einem gesamtgesellschaftlichen Trend zu entsprechen und damit weniger erklärungsbedürftig zu sein als zunächst vermutet: »Populäre Kulturproduktion artikuliert und befriedigt zeitgenössische Bedürfnisse – auch im Bereich der Geschichtskultur« (Korte/Paletschek 2009, 14). Wie aber ist die Tatsache zu interpretieren, dass andere (jugend-) kulturelle Stilrichtungen eine geringere Affinität zu Geschichte und kollektiver Erinnerung aufweisen als – ausgerechnet – Heavy Metal?

Rock und Rockkultur – das beinhaltet traditionell Protest, Abgrenzung und Selbststilisierung, Sinnsuche und Gemeinschaftsstiftung: »Heavy Metal revolves around identification with power, intensity of experience, freedom, and community« (Walser 1993, 53); Heavy Metal produziert ein Zugehörigkeitsgefühl, das Ähnlichkeiten mit »religiösem Gemeinschaftserleben« besitzen kann (Helsper 1997, 122). Mehr als andere Musikgattungen erweist sich Heavy Metal dadurch als Medium, das für die im populären Geschichtsverständnis vorherrschenden Topoi und Narrative im Vergleich strukturell aufnahmefähiger ist: Neben Freiheit und Autonomie gehören »Körperlichkeit, Kraft und Stärke« wesentlich zum Habitus des Rockers und schließlich auch zum Wertekanon des Heavy Metals (Cremer 1992, 160). Gewalt und Krieg bieten Anlass

und Möglichkeit zur Thematisierung dieser habituellen Maskulinität. Durch das Zusammenwirken von Musik und Text in Stücken wie *Hail and Kill* (KINGS OF METAL, Manowar 1988) versetzen sich Band und Publikum mental in Entscheidungssituation, in der sie Todesmut und Entschlossenheit beweisen müssen; die zu schlagenden Schlachten sind fiktive Mut- und Bewährungsproben, die gemeinsam unternommen werden (siehe nebenstehender Textkasten):

Das »Wiederaufleben des romantischen historischen Bewußtseins« in der Erinnerungskultur (Ankersmit 1996, 206) rückt Kategorien wie Macht, Willen und Wirken großer Männer und die Signifikanz kriegerischer Auseinandersetzungen für den Verlauf der Geschichte wieder in den Mittelpunkt; ein derartiges populäres Geschichtsverständnis spiegelt sich in Textzeilen wie der zitierten. Diese Kennzeichen der Geschichtsschreibung des ausgehenden 19.

*Hail and Kill*

(KINGS OF METAL, Manowar 1988)

Brothers I am calling from the valley of the kings  
with nothing to atone  
A dark march lies ahead, together we will ride like  
thunder from the sky  
May your sword stay wet like a young girl in her  
pride  
Hold your hammers high  
  
Blood and death are waiting like a raven in the sky  
I was born to die  
Hear me while I live  
As I look into your eyes  
None shall hear a lie  
Power and dominion are taken by the will  
By divine right hail and kill

Jahrhunderts finden auch bei anderen Metal-Bands Verwendung, meist allerdings ohne Rückgriff auf national oder ethnisch definierte Freund-Feind-Konstruktionen. Die »Kiss Army« (als Synonym für die Fangemeinde der Gruppe Kiss) oder die als »Armeen« und »Kämpfer« bezeichnete Anhängerschaft der Gruppe Manowar tragen begrifflich zu dieser emotionalisierten Gemeinschaftsbildung bei – eine Kämpfergemeinschaft im Zeichen herausziehender Kriege, aber ohne klaren Feind. Diese Feindbildlosigkeit ist nicht so sehr der *political correctness* geschuldet als vielmehr dem kommerziellen Charakter und dem potentiell globalen Publikum des Heavy Metals: Eine zu konkrete oder stark national definierte Feindbildkonstruktion in den symbolischen Schlachten wäre geeignet, die Attraktivität des Produkts und seine emotionale Anschlussfähigkeit zu schmälern (ein Problem, das vor allem rechtsextreme Bands an der Entwicklung einer vergleichbaren, internationalen Fangemeinde hindert). Die – möglicherweise unbewusste – sensible Beachtung dieser genreimmanenten Grenze drückt sich etwa in Textzeilen aus wie

»Our armies in England, Ireland, Scotland, and Wales  
Our brothers in Belgium, Holland and France will not fail  
Denmark, Sweden, Norway, Finland, Italy  
Switzerland, Austria  
Back to the glory of Germany«  
*Blood of the Kings* (KINGS OF METAL, Manowar, 1988)

»Germany« wird zwar textlich und musikalisch durch das an dieser Stelle anschwellende Kampfgeschrei im Hintergrund besonders herausgehoben, verbleibt aber im Kontext anderer, ebenfalls positiv konnotierter Staaten und ihrer Armeen. Entgegen dem äußeren Schein gleichsam ein Rückzugsgefecht des Nationalen als zentraler Bezugskategorie für Gemeinschaftsstiftung, kulturelle Verehrung und Glorifizierung – wobei der »Kult« in Gestalt des Songs fortexistiert, aber auf keinen äußeren, realen Bezugspunkt mehr hindeutet außer auf sich selbst. Der nationale Kriegerkult erscheint seines Inhalts entleert, entlarvt sich selbst durch die Willkürlichkeit seines Objekts.

Anhand dieses Beispiels könnte man formulieren, dass Heavy Metal gerade in den sehr konkreten, nicht-eskapistischen Geschichtsbezügen nicht bloß ein rückwärtsgewandtes, überkommenes Geschichtsbild abbildet, sondern infolge globalisierender Tendenzen zur Variation und Aktualisierung tendiert. Dies wird auch an einem anderen Aspekt deutlich: Krieg und Gewalt werden nicht ausschließlich affirmativ und glorifizierend dargestellt. Auch die Schattenseiten – Leid, Vergeblichkeit des Kämpfens, Schmerz und Tod – sind Element der historischen Sujets (siehe Textkasten nächste Seite).

*The Trooper* (PIECE OF MIND, Iron Maiden 1988)

You'll take my life but I'll take yours too  
You'll fire your musket but I'll run you through  
So when you're waiting for the next attack  
You'd better stand there's no turning back.  
The bugle sounds and the charge begins  
But on this battlefield no one wins.  
[...]  
And as we race towards the human wall  
The screams of pain as my comrades fall  
[...]  
We get so close near enough to fight  
When a Russian gets me in his sights  
He pulls the trigger and I feel the blow  
A burst of rounds take my horse below.  
And as I lay there gazing at the sky  
My body's numb and my throat is dry  
And as I lay forgotten and alone  
Without a tear I draw my parting groan

Während die Schlusswendung wieder zurück in das traditionelle Männlichkeitsideal des heroisch leidenden und seine Schmerzen stoisch ertragenden Kämpfers zurückzuspringen scheint, liegt doch der emotionale Schwerpunkt auf den negativen Seiten seines letztlich vergeblichen Kampfes. Zudem bestimmt keine Feldherrenperspektive das Geschehen, Sänger und Zuhörer befinden sich vielmehr gemeinsam im Schlachtgetümmel, werden Zeuge der Kriegshandlungen aus Perspektive beider Kombattanten und erleiden die Kampfesfolgen schließlich am eigenen Leibe. Jenseits der Textebene liefert die Figur des »Eddie« als visuelles Maskottchen der Gruppe Iron Maiden (ein an ein Gerippe erinnernder Humanoid mit fehlender Oberhaut) weitere Hinweise: Ähnlich einem Geist und ästhetisch offensichtlich inspiriert von Zombies und »Untoten« in Horrorfilmen erscheint diese Figur in Uniform britischer Jagdflieger (*Aces high*, *POWERSLAVE* 1984), als Anführer einer Totenarmee (*A MATTER OF LIFE AND DEATH*, 2006) oder als Mit-

glied der britischen leichten Brigade, die im Krimkrieg in der Schlacht von Balaklawa in einen ebenso verlustreichen wie sinnlosen Kampf verwickelt ist (*The trooper*, *PIECE OF MIND*, 1983) – die Darstellung des »bereits Toten« nimmt optisch das wahrscheinliche Ende der jeweiligen Kampfhandlungen schon vorweg. Angesichts der Entwicklung der westlichen Industrienationen hin zu »post-heroischen« Gesellschaften (Münkler 2007) scheinen andere Formen des Umgangs mit Krieg und Gewalt, selbst noch auf der »als ob«-Ebene der Rezeption eines Kulturprodukts (Schütz 1971), nicht mehr uneingeschränkt glaubwürdig und daher auch nicht mehr geeignet zu sein, die genretypische Funktion der Vergemeinschaftung und männlichen Selbststilisierung zu übernehmen. Vielmehr könnte man hier die zarten Anzeichen einer allgemeinen Opfererzählung erblicken, welche die Ursachen von Gewalt und kriegerischen Konflikten einebnet und den unterschiedslosen »Opfer-Mythos« zum Bezugspunkt einer allgemeinen Erinnerungserzählung, zumindest innerhalb der europäischen Erinnerungskultur macht – eine enthistorisierende Entwicklung, der in Bezug auf die Shoah durchaus mit Sorge entgegengeblickt wird (König 2008, 26).

Wenn bislang von Kriegen und Gewalt die Rede war, so muss ergänzt werden, dass die Vergangenheitsbezüge im Heavy Metal vielgestaltiger sind und auch Elemente miteinschließen, die man im Sinne Pierre Noras als »Gedächtnisorte« definieren könnte: Manifestationen eines Geschichtsbewusstseins, die ebenso wie das gelebte, kommunikative Gedächtnis im Moment des Abreißen gelebter Tradition entstehen und ebenfalls die Funktion des »Festhaltens« von Vergangenheit besitzen. Ständen für Pierre Nora dabei vor allem die historischen Kristallisationspunkte nationaler Gesellschaften im Vordergrund wie etwa in Frankreich die »Marseillaise« (Vovelle 2005, 63) oder in Deutschland »Rhein«, »Brandenburger Tor« oder »Made in Germany« (Francois/Schulze 2001), so ist der Fundus »globaler Gedächtnisorte« durch das ebenfalls globale Wirkpotential der Medien enorm angestiegen. Auch in den nationalen Gesellschaften Deutschlands und Frankreichs erinnert man sich an »I have a dream«, »JFK«, die Mondlandung oder »09/11«. Die symbolhaften Verdichtungen komplexerer historischer Vorgänge ist ein globales Phänomen. Nationale Gesellschaften bedienen sich zunehmend auch aus diesem globalen Fundus. Was dergestalt auch im anderen Bereichen der Alltags- und Populärkultur zu beobachten ist, kann begriffen werden als Aushandlungsprozesse über den künftigen Vorrat an Gedächtnisorten, an global bedeutsamen Ereignissen und Vorgängen – ein vielleicht in den konkreten Erscheinungsformen und Ausprägungen naiver, in seinen Ursachen aber bedeutsamer Versuch einer Re-Kanonisierung von Erinnerungen in der komplexen und global vernetzten Welt. Daher die ägyptischen Pyramiden, die gleichberechtigt neben den Bildern und Erfahrungen zweier Weltkriege stehen, daher das »Heilige« und »Profane« in unmittelbarer Nachbarschaft zueinander (Nora 1998). Wiederum spiegelt sich im Heavy Metal auch ein Strang dieser gesamtgesellschaftlichen Suche nach historischer Orientierung und dieser »Neuverhandlung« des mentalen Vorrats an gemeinsamen Zeichen und ordnungsstiftenden Symbolen wider.

## **Abschließende Überlegungen zur Erinnerungskultur im Heavy Metal**

Diese kurz umrissenen Beispiele verdeutlichen, dass Heavy Metal Vergangenheit und Geschichte nicht ausschließlich als Bühne für ahistorische Narrative von Männlichkeit und Maskulinität oder für eskapistische Zwecke zur Schaffung eines imaginären Walhalla nutzt, sondern parallel läuft mit gesellschaftlichen Entwicklungen und dort vorhandenen Bedürfnissen nach (historischer) Orientierung. Derartige Themen sind im Zuge des ›Imports‹ der *Cultural Stu-*

*dies* (Hall 1980) zunehmend Gegenstand neuerer, theoriegeleiteter Untersuchungen zu Alltagsphänomenen und Praktiken jenseits einer als elitär kritisierten »Hochkultur«. Schon Siegfried Kracauer wies auf die tiefere Bedeutung scheinbar belangloser Oberflächenphänomene hin, deren Analyse Aufschluss über den Zustand einer Gesellschaft liefern könne:

»Der Ort, den eine Epoche im Geschichtsprozess einnimmt, ist aus der Analyse ihrer unscheinbaren Oberflächenäußerungen schlagender zu bestimmen als aus den Urteilen der Epoche über sich selbst« (1963, 50; vgl. Hall 1980, 60).

Kracauer dachte dabei vor allem an das Kino und den Spielfilm als Untersuchungsgegenstände für die Analyse mentaler Verfasstheiten von Publikum und Gesellschaft. Ähnlich wie der französische Historiker Marc Ferro, der den Spielfilm als Möglichkeit zur »Gegenanalyse der Gesellschaft« begriff (1977, 247), stand der Ideologiegehalt des Subtextes – also die vom Produzenten unbeabsichtigten Aussagen der Gesamtheit von Plot, Bildästhetik und Filmmusik – im Mittelpunkt, quasi als deutungsfähiger »Überrest« im Sinne Droysenscher Quellentypologie.

In Analogie zu diesen theoretischen Zugangsweisen kann auch die im Heavy Metal verarbeitete Vergangenheit nur in ihren vielfältigen Beziehungen zu genreimmanenten Gesetzmäßigkeiten einerseits, zum gesellschaftlichen Kontext andererseits vollständig erfasst und gedeutet werden. Nicht wissenschaftliche Exaktheit oder historische Faktizität, sondern, wie am Beispiel von *Hail and Kill* (KINGS OF METAL Manowar, 1988) gezeigt wurde, soziale Funktionen wie etwa Gemeinschafts- und Identitätsstiftung stehen dabei im Vordergrund. Die Spezifika des Genres – beispielsweise die Affinität zu kriegerischen Auseinandersetzungen und dramatischen Entscheidungssituationen und in diesem Kontext das ironisierende bis demonstrativ-provokante Anspielen auf Gewalt, betonte Maskulinität sowie visuelle und akustische Schockeffekte – überformen den historischen Inhalt und verleihen ihm seine typische Prägung. Trotz seiner demonstrativen, rebellischen Distanz zum Rest der Gesellschaft bleibt das Publikum des Heavy Metals in Verbindung mit dort vorhandenen Auffassungen, Sichtweisen und normativen Werthaltungen. Das Beispiel des soldatischen Leidens bei *The Trooper* (PIECE OF MIND, Iron Maiden, 1983) illustriert diese Spannung zwischen der Zelebrierung von Krieger- und Heldentum und einer distanzierteren »post-heroischen« Sichtweise der Gesamtgesellschaft auf kriegerische Auseinandersetzungen nach der Erfahrung zweier Weltkriege (Münkler 2007), von der sich auch die Heavy Metal-Rezipienten nicht vollständig lösen können. Heavy Metal, wie viele Medien der Alltagskul-

tur, oszilliert so zwischen Genre-Immanenz und Einbettung in den sozialen Kontext.

In diesem Spannungsfeld haben auch kommerzielle Faktoren Anteil an der konkreten Ausformung der ›Geschichtsbilder‹, die auf musikalischer Produktebene (Tonträger, CDs, Konzerte) wie auf der des daran anknüpfenden Marktes für ›Merchandise‹- und Fanartikel (T-Shirts, Schals, Armbänder) anzutreffen sind und sich jeweils an ein potentiell globales (Käufer-) Publikum richten. Während die Genrespezifika eine affirmative Bezugnahme auf Topoi und Symboliken aus der Hochzeit des Nationalismus im 19. Jahrhundert nahelegen, so kann deren ambivalentes, zwischen Gemeinschaftsstiftung und Ausgrenzung changierendes Potential durchaus auch exkludierende und für den ökonomischen Markterfolg dysfunktionale Wirkungen nach sich ziehen. Die für den kommerziellen Erfolg entscheidende emotionale Anschlussfähigkeit der Heavy Metal-Produkte fördert daher die Temperierung nationaler oder ethnisch definierter Muster auf Text-, Bild- und Performanceebene.

Ähnliches gilt für die Orientierung des Genres am Kanon populärer historischer Sujets. Bedingt durch sozialkonstruktivistische Prozesse tendiert die globale Erinnerungskultur zur Einebnung von Differenzierungen und Kausalzusammenhängen zugunsten einfacherer (dramatisierender, Helden- oder Opfer-) Narrative von »Vergangenheit« (Halbwachs 1985; 1991). Jene in der Gesellschaft vorhandenen, oft stereotypen und wenig differenzierten Inhalte des »kollektiven Gedächtnisses« finden auch im Heavy Metal Verwendung und erhöhen hier wie dort die Anschlussfähigkeit an präexistente ›Bilder im Kopf‹, unabhängig davon, ob diese sich nun auf die Antike (POWERSLAVE, Iron Maiden, 1984), das Mittelalter (NOSTRADAMUS, Judas Priest, 2008) oder das 19./20. Jahrhundert beziehen (AMERICAN SOLDIER, Queensryche 2009). Kommerzielle und erinnerungskulturelle Effekte verstärken sich so gegenseitig und sind sowohl auf der Ebene der Sujetauswahl wie auf der Ebene ihrer musikalisch-ästhetischen Repräsentation wirksam.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass und warum die »Kämpfer« in den Songs in ihrer national oder ethnisch definierten Andersartigkeit nicht mehr identifizierbar sind und sie einem unklar bleibenden Dritten, einem nur noch virtuellen Gegner, gegenüberstehen. Die ›Nation‹, welcher im Song als positiver Bezugspunkt für die virtuelle Mutprobe des Kampfes gehuldigt wird, ist letztlich die Gesamtheit aller Nationen; das Englische als lingua franca unterstreicht diese Wendung ins Globale. Übrig bleibt das Nacherleben einer virtuellen Mutprobe nach Vorbild historischer Heldenepen, aber ohne den ausgrenzenden, feindbilderzeugenden und damit praktisch-politischen Gegenwartsbezug, welcher ihnen in der Hochzeit des Nationalismus noch zukam

(Hobsbawm/Ranger, 1992; Anderson 1991). Das ambivalente und implizit separierende Wirkpotential von Vergemeinschaftungsstrategien auf Basis historischer Identitätskonstruktionen wird so selbst beim Vergießen »königlichen Blutes« gleichsam »eingehegt« (*Blood of the Kings*, *KINGS OF METAL*, Manowar, 1988).

Geschichte, wie sie sich im Heavy Metal präsentiert, tritt also hauptsächlich in Form populärer Mythen und kollektiver Erinnerungen auf – einer nach Maßgabe von Gegenwartsinteressen und -bedürfnissen selektierten und sozial konstruierten Vergangenheit, die sich zusätzlich als absorptionsfähig gegenüber den Basisfunktionen des Genres sowie als rezeptionsfähig und konsumierbar für ein potentiell globales Publikum erweisen muss. Zu diesem Zwecke müssen die Erwartungshaltungen des Publikums ein Stück weit antizipiert werden, analog zum berühmten Wort Adornos, der das Verhältnis von Kulturindustrie, Produkt und Konsument als gegenseitiges Beeinflussungsverhältnis definiert: »Wenn ein von Massen beehrtes und konsumiertes Medium eine in sich einstimmige, fest zusammengebackene Ideologie übermittelt«, passe sich »diese Ideologie vermutlich ebenso den Bedürfnissen der Kunden« an, »wie sie diese umgekehrt zunehmend modelt« (1965, 94).

Anhand der populären Vorstellungen von Vergangenheit kann gezeigt werden, welche Elemente »der Geschichte« als für die Gegenwart relevant und bewahrenswert betrachtet werden und welche sozialen Funktionen die Prozesse, die mit dieser (Neu-) Kanonisierung verbunden sind, erfüllen. Darin liegt der potentielle Erkenntnismehrwert einer Beschäftigung mit den Geschichtsbildern des Genres. Dass die Alltagskultur und nicht der wissenschaftliche Diskurs für ein nicht-akademisches Massenpublikum oft den einzigen Kontakt zu Vergangenheit und »Geschichte« darstellt, verleiht der Analyse dieser scheinbar trivialen Gegenstände zusätzliche Relevanz. So wie es Walter Benjamin im Kunstwerk-Aufsatz für die taktile Rezeption der Architektur formuliert hat, liegt im wiederkehrenden, alltäglichen »Gebrauch« und im »beiläufigen Bemerken« das Wirkungspotential solcher populär- und alltagskulturellen Phänomene verborgen (Benjamin 1936, 40):

»Die Aufgaben, welche in geschichtlichen Wendezeiten dem menschlichen Wahrnehmungsapparat gestellt werden, sind auf dem Wege der bloßen Optik, also der Kontemplation, gar nicht zu lösen. Sie werden allmählich nach Anleitung der taktilen Rezeption, durch Gewöhnung, bewältigt« (ebd.).

Heavy Metal und die mit ihm transportierten Vorstellungen von Vergangenheit können im Benjamin'schen Sinne somit als kulturelle »Alltagsgegenstände« unserer Lebenswelt interpretiert werden sowie als Ausdruck einer Suche

nach historischer Orientierung angesichts der postmodernen »Fluidität« aller traditioneller Kategorien. Die gesellschaftliche Allgegenwart von Geschichte in ihren vielfältigen Formen ist sowohl Ergebnis wie Motor dieses Versuchs historischer Selbstvergewisserung, und Heavy Metal ist ein Teil dieses Prozesses – ein »Medium des kollektiven Gedächtnisses« (Erlil/Nünning, 2004). In einer ziellosen und ergebnisoffenen Bewegung fügen sich historische Versatzstücke zu einem zwar in sich inkonsistenten und widersprüchlichen Bild von ›Vergangenheit‹ zusammen, das sich aus den Genrespezifika und Basisfunktionen des Heavy Metals als Ausdruck eines spezifischen (jugendlichen) Habitus ebenso speist wie aus gesamtgesellschaftlichen Entwicklungstendenzen kollektiver Erinnerungen. Gerade aber aufgrund ihrer Ambivalenz und Brüchigkeit illustrieren die Geschichtsbilder des Heavy Metal das stets neu zu verhandelnde Verhältnis von Gesellschaften zu ihrer Vergangenheit in der Postmoderne in treffender Weise.