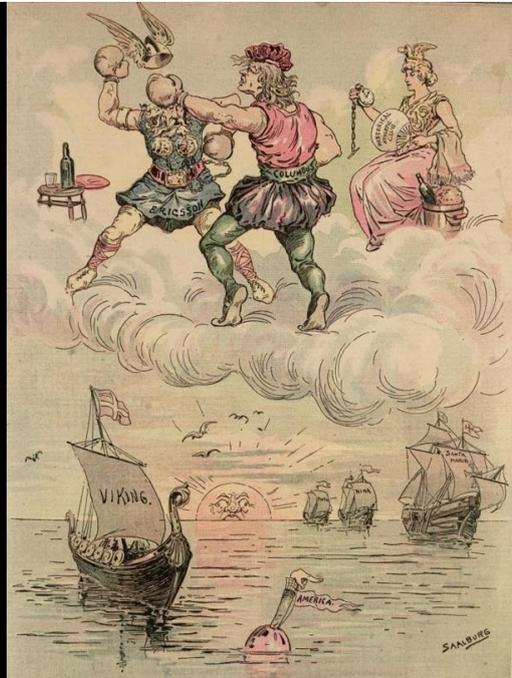




## Lucky Leif und die bärtigen Männer – Wikinger in Rock und Metal

von Christian Peters



Karikatur aus dem »Daily Inter-Ocean« vom 31. Juli 1893 (Bildnachweis: © Nasjonalbiblioteket Oslo).

### „The Honor of Belonging to the Viking Race“ – Medievalism und skandinavische Identität

Lange bevor er zur Zielscheibe postkolonialer Ikonoklasmen wurde, war Christoph Columbus bereits von anderer Seite in diskursive Bedrängnis gebracht worden: Im Vorfeld der Weltausstellung 1893 in Chicago, die mit dem vierhundertsten Jahrestag von Columbus' Landung auf Hispaniola mehr oder minder in eins fiel, regte sich Unmut bei den skandinavischen Einwanderern, von denen am Austragungsort und in den umgebenden Staaten des Mittleren Westens, insbesondere aus Norwegen, im Laufe des Jahrhunderts viele eine neue Heimat gefunden hatten. Überzogen sei die Anerkennung für den Genuesen Columbus, der den Kontinent nur durch Zufall und mehr schlecht als recht mit einer für wildere Gewässer völlig ungeeigneten südländischen Besatzung gefunden habe, und unbegründet daher auch der Stolz der italoamerikanischen Bevölkerung der noch nicht allzu alten Nation, deren Sozialstruktur sich durch rasante Industrialisierung ebenso wie durch den Zuzug von Millionen Migranten aus nicht-angelsächsischen Regionen Europas dramatisch veränderte und damit intensive Aushandlungsprozesse um ethnische vs. nationale Identität ebenso wie kulturelle Vormachtstellung zeitigte.



Schon 1837 hatte auf dem frühen Auswandererschiff *Aegir* der ehemalige Theologiestudent Ole Rynning anlässlich der Feiern zum 17. Mai, dem norwegischen Nationalfeiertag in direktem Rückgriff auf die Sagas gedichtet, man befinde sich auf der Fahrt zu den fernen Stränden von „Vínland it góða“ (vgl. Semmingsen 1980, S. 27). Auf der anderen Seite des Atlantiks schickte sich die werdende norwegische Nation Ende des 19. Jahrhunderts an, die Personalunion mit der schwedischen Monarchie zu lösen und ein souveräner Staat zu werden, der ebenfalls um Identität und Selbstbestätigung rang. In einem frühen Beispiel historischen *Re-enactments* schufen daher norwegische und norwegisch-amerikanische Enthusiasten im Verbund Tatsachen, indem sie mit der Überfahrt eines *Viking* getauften Nachbau des gut zehn Jahre zuvor ausgegrabenen Gokstad-Schiffs von Christiania (dem späteren Oslo) über Bergen nach New York und Chicago dem Columbianismus beherzt die Schau und die Diskurshoheit zu stehlen versuchten. Und das regional zumindest mit Erfolg:

Der Chicagoer ›Inter-Ocean‹ begleitete das Projekt mit detaillierter Berichterstattung und bot der norwegisch-amerikanischen Nationalromantik rund um die Wikingerfahrten ein Sprachrohr. So berichtete das Blatt bereits am 22. Juli 1892 über die Ankündigung aus Norwegen, mit einem Nachbau des Gokstad-Schiffes den Atlantik überqueren und zur Weltausstellung segeln zu wollen, unmittelbar verbunden mit einem Verweis auf die immer noch herausragende seemännische Gewandtheit der Norweger und dem Topos der „hardy Norsemen“. Bereits im Januar des gleichen Jahres hatte der *Sunday Herald* die norwegische Ankündigung des Nachbaus zum Anlass genommen, in dem Artikel ›Two Great Ericssons. Famous Benefactors to America‹ über Leif und seiner modernen „Nachfahren“ zu berichten. Der andere „great Ericsson“, den der Titel verspricht, ist der schwedische Ingenieur John Ericsson, dem der Autor des Artikels aufgrund des Namens eine „unbroken line of ancestry“ mit Leif attestiert. John Ericsson war Erfinder der Schiffsschraube und hatte in den 40er-Jahren des 19. Jh. einige Kriegsschiffe für die USA gebaut, die im Bürgerkrieg erfolgreich gegen Konföderiertenschiffe gekämpft hatten (vgl. *The Sunday Herald*, 31. Januar 1892).

In die Behauptung des Primats der Entdeckung Amerikas wird zugleich mittels einer Art von intellektueller Präfiguration die besondere Kompatibilität des skandinavischen Menschentyps für bestimmte, wesentliche Aspekte des angloamerikanischen Selbstverständnisses eingeschrieben: Der Wikinger verkörpert Fortschrittsoptimismus, Entdeckergeist, Freiheitsdrang – und Republikanismus, wie eine Rede zeigt, die die Rasmus B. Anderson, der Verfasser einer populären und vielfach neu aufgelegten Streitschrift zur Kontroverse (*America Not Discovered by Columbus*), bei der 50-Jahrfeier der norwegischen Einwanderung nach Amerika 1875 in



Chicago hielt. Dort insistiert Anderson<sup>1</sup>, es sei vor allem der Wunsch nach Autonomie und Selbstbestimmung gewesen, der den „Republikaner Leif Eriksson“ und seine Mannen über den großen Teich geführt hat. Emblematisiert wird die Kontroverse, die sich schließlich auch in einer Zahl gefälschter Runensteine, die um 1900 vielerorts im Mittleren Westen zum Vorschein kamen, niederschlug, in einer Karikatur aus dem Inter-Ocean vom 31. Juli 1893, genau zur Halbzeit der Weltausstellung, in der eine entnervte Personifikation der Geschichtswissenschaft auf die Uhr sieht, während sie die in einen Boxkampf verwickelten Leif Eriksson und Christoph Columbus ermahnt, sie befänden sich bereits in der 401. Runde ihres Kampfes.

Diese umfängliche Einleitung um eine transatlantische Kuriosität der Geschichtskultur in der Hochphase des Nationalismus einem Beitrag über Wikinger im Metal voranzustellen, scheint in zweifacher Hinsicht nicht völlig abseitig: Zum Einen illustriert die Anekdote bzw. das Anekdotenbündel in einem isolierten und verhältnismäßig fernen Kontext sowohl die wirkungsvollsten und geläufigsten populärkulturellen und -wissenschaftlichen Topoi im Hinblick auf das Phänomen „Wikinger“ als auch die zahlreichen sachfremden ideologischen, politischen und kulturellen Rahmungen, mit denen sich diese Topoi, insbesondere über das Schweigen „der Wikinger“ selbst hinweg (vgl. Stankovitsová 2020), befrachten lassen: Wikinger lieben ihre eigene Freiheit und weisen anderen den Weg zu der ihren, trotzen den Naturgewalten, mit denen sie in einem engeren Bunde stehen als die verweichlichten Menschen des Südens, ihr Entdeckergeist lässt sie zum Wohle aller die Welt erschließen und die Mittel dazu ersinnen, ihre politische Gesinnung ist untadelig und nimmt die Segnungen der politischen Aufklärung vorweg – vieles davon werden wir bei unserem Gang durch die Diskographie dieses Beitrages wiedererkennen, manches wird der Metal ketzerisch in sein grimmiges Gegenteil verkehren.

### Messermigration mit Surfbrett und Kruzifix – Einmal Vinland und zurück (Led Zeppelin, Robert Calvert, Jethro Tull)

Der zweite Beweggrund für den ausufernden Prolog ist vielleicht noch wichtiger: Die Vermählung von Wikingertopik und Rockmusik findet zunächst und ganz dezidiert an den fernen Gestaden von „Vinland dem Guten“ statt. Die Geschichtsschreibung der Rockmusik ist sich recht einig, dass die erste Begegnung des Musikgenres mit den Seefahrern des mittelalterlichen Nor-

---

<sup>1</sup> „Vi søgte fulkommen Frihed og Selvstændighed og fandt den i et Land, som vore Forfædre først havde opdaget under Republikaneren Leif Eriksons Ledelse.“ Zitiert nach Øverland 1998, S. 154.



dens in einem Stück Rockmusik Led Zeppelins ›Immigrant Song‹ vom Album ›III‹ (1970) vollzogen wird. Der Song spielt einerseits auf seinen Entstehungskontext im Rahmen der Islandtour der Band im Sommer 1970 an, wenn es heißt:

We come from the land of the ice and snow,  
from the midnight sun where the hot springs flow,...

Kontextualisiert werden diese Verse, die sich durchaus auch auf die anstehende Rückkehr von der Tour hätte beziehen können, in einem mittelalterlichen Setting, das aus dem „We“ des Sängers Robert Plant ein „We“ namenloser Wikinger auf dem Weg nach Amerika macht:

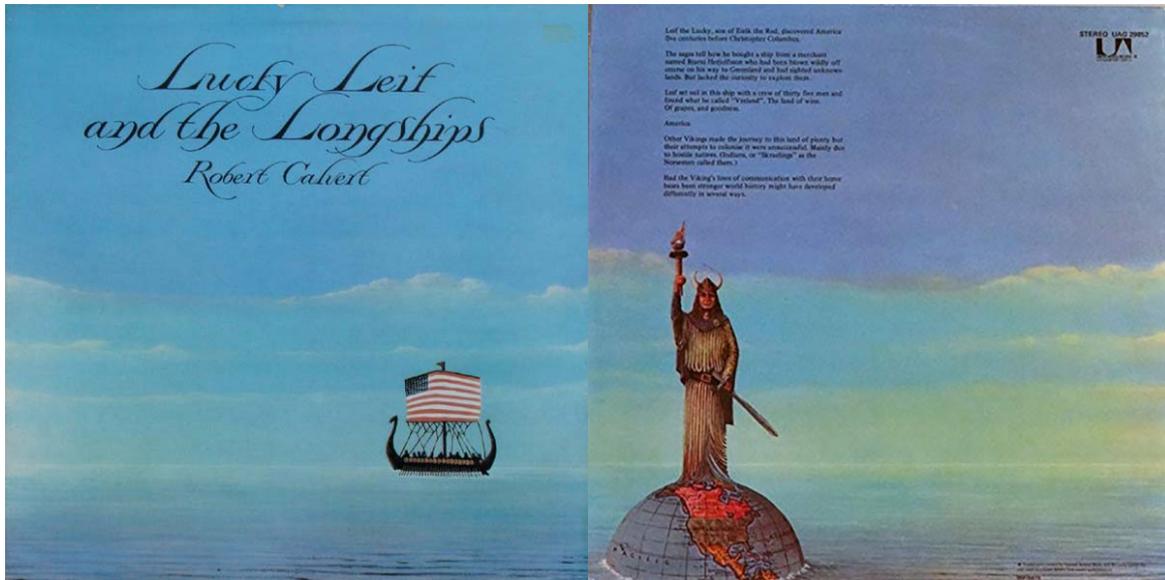
The hammer of the gods  
will drive our ships to new lands  
to fight the horde, sing and cry:  
Valhalla, I am coming.  
On we sweep with threshing oar,  
our only goal will be the Western shore.

Wie es die zitierten Verse bereits andeuten und spätere bestätigen („tales of gore“, „tides of war“, „We are your overlords“), ist das Bild des Wikingers hier das eines brutalen Eroberers, dessen Gewalt nur beizukommen ist, wenn man ihm mit Einigkeit und Entschlossenheit begegnet („For peace and trust can win the day despite of all your losing.“). Led Zeppelin erneuern in ihren Wikingern, die mit Gewalt als Instrument und göttlicher Sanktionierung im Rücken ein neues Land im Westen erobern wollen, durch den Titel aber zugleich als schwach und heimatlos kontrapunktiert werden, eines der wesentlichen abendländischen *master narratives*, das beginnend mit Aeneas, der aus dem brennenden Troja nach Hesperien, dem „Westland“ oder dem „Land des Abendsterns“ flüchtet, in die Geschichte menschlichen Strebens ein klares Telos in Verbindung mit einem kontinuierlichen Westwärtsdrang legt, der sich erst in der amerikanischen *frontier* erschöpft.

Fünf Jahre später, 1975, wird dieser Gedanke pointiert und auf LP-Länge gebracht von einem der faszinierendsten und eigenwilligsten Konzeptalben der an faszinierenden und eigenwilligen Konzeptalben nicht armen Rockmusik der 70er-Jahre: Robert Calvert, als Sänger der in Metal-Kreisen nicht nur als frühe Wirkungsstätte des nachmaligen Motörhead-Gründers Lemmy Kilmister verehrten Space Rock-Band Hawkwind prosopographisch für die Geschichte des Metal nicht unerheblich, legte zugleich eine Zahl von Soloalben vor, darunter eben 1975 ›Lucky Leif and the Longships‹, das sich, der Titel lässt es bereits erahnen, der Entdeckung Amerikas durch Leif Eriksson widmet und dessen Cover ein Drachenboot zielt, das die Flagge



der USA als Segel gehisst hat. Musikalisch eine Mischung aus Folk, Rock und experimentelleren Ansätzen, geht es inhaltlich deutlich über die weitgehend erzählende Textwelt von Led Zeppelins ›Immigrant Song‹ hinaus.



Albumcover und Rückseite von Robert Calvert, *Lucky Leif and the Longships* (1975, © United Artists, Bild: <https://www.discogs.com/de/Robert-Calvert-Lucky-Leif-And-The-Longships/release/1336860>).

›Lucky Leif and the Longships‹ ist eine parabelhafte Geschichtstravestie, die eine textlich in hohem Stil angelegte Schilderung der Fahrt Leif Erikssons und seiner Gefährten und des Versuchs, in Amerika Fuß zu fassen, mit Bezügen zur amerikanischen Gegenwart und ihren sozialen und kulturellen Phänomenen und Schattenseiten verschneidet. So sticht das eröffnende ›Ship of Fools‹ voll „Landratten“ („landlubbers“) in die See, die in Imitation alt nordischer Paraphrasen als „whale’s-highway“ umschrieben wird, seine Besatzung ist im dritten Stück vom unbedingten Glauben an ihre göttliche Sendung beseelt:

The mighty Midgard-serpent's tail  
heading for the gods alone know where  
did writhe, and rise up like a flail  
heading for the gods know where.  
So heave me heroes, heave and haul.  
Valhalla hails thee, one and all.

– ›Voyaging to Vinland‹

Die eddische Kosmogonie wird in einem mit Stimmeffekten beinahe zur Unhörbarkeit entstellten spoken word-Zwischenspiel (›The Making of Midgard‹) referiert und im abschließenden ›Ragna-Rock‹ wird der apokalyptische Horizont, der topisch über hinter allen Imaginationen der Welt der Wikinger steht, eindringlich beschworen und mit der Aussicht auf die Geburt einer neuen Welt verwoben:



Clouds of angry blackness rise  
and fissures of a mighty size  
appear in both the earth and skies,  
as Fenrir breaks his shackles.  
Ragnarok, the Skalds of old all warn.  
Ragnarok, a new world shall be born,  
shall be born.

Doch diesem hohen, episch-eddischen Stil stehen Misstöne und *comic reliefs* gegenüber. ›Brave New World‹, das fünfte Lied, stellt das idiotische Staunen über eine Welt, die als unbewohnt angenommen wird, dar, das folgende ›Magical Potion‹ macht den Sprecher zum Feigling, der sich ohne einen Zaubertrank nicht auf das Schiff gen Westen traut, und ›Moonshine in the Mountains‹ verweist im Anschluss nicht nur auf das Wesen dieses „Zaubertranks“, sondern auch auf die *white trash*-Kultur mit ihren Schwarzbrennereien, die einst aus den heldenhaften Eroberern Vinlands hervorgehen wird. Eine kolonialismuskritische Dimension wird danach durch den ›Storm Chant of the Skraelings‹ eröffnet, in der die Ureinwohner, die hier unter dem Begriff, den die Sagas für sie verwenden, auftreten, ihre eigenen göttlichen und animistischen Unterstützer anrufen, um sich der Wikinger zu erwehren. Ob *Lucky Leif* und seine Gefährten in Calverts Historientravestie Erfolg haben, mithin also einen alternativen Geschichtsstrang begründen oder nicht, bleibt offen – wessen Welt im ›Ragna-Rock‹ untergeht, ist unklar, dass eine neue Welt entstehen wird, jedoch nicht. Und diese neue Welt entspricht der amerikanischen Gegenwart der 1970er mit vielen ihrer Dämonen – zu denen auch die popularisierte Gegenkultur der Westküste, der (vor-)letzten *frontier*, zählt: In einem so naheliegenden wie irrwitzig komischen Wortspiel parodiert das zweite Lied ›The Lay of the Surfers‘ den Surfrock‹ der Beach Boys:

Barbarians, bar, bar, barbarians  
Barbarians, bar, bar, barbarians  
Barbarians, bar, bar, barbarians  
The world is our oyster, the pearl's in our hands.

In Entsprechung zum hier karikierten extraktivistischen Selbst- und Sendungsbewusstseins zeigt das rückwärtige Cover des Albums eine Freiheitsstatue mit Hörnerhelm, die auf einem im Ozean schwimmenden frühneuzeitlichen Globus ihre Fackel balanciert. Die Weise, auf die Calverts Album die Geschichte der Entdeckung Amerikas durch nordeuropäische Seefahrer – deren Nachweis ja erst knapp 15 Jahre vorher durch die Funde von L'Anse aux Meadows erbracht worden war<sup>2</sup> – in todernsten Pathos mit absurd parodierter Americana verschneidet und damit

---

<sup>2</sup> Vgl. den Überblick über die archäologischen Befunde in Ledger / Girdland-Fink / Forbes 2019, S. 15341.



die Wikinger zur Karikatur von Imperialismus und *American exceptionalism* macht, dies passenderweise genau 100 Jahre nachdem Rasmus Anderson Leif Eriksson zum Republikaner erklärt hatte, ist in der Geschichte der Rockmusik ohne Nachahmer geblieben. Aufgrund seiner kaleidoskopartigen Vielschichtigkeit hätte das Album besser an das Ende unseres Durchgangs durch die Wikinger in Rock und Metal gepasst – dass es seinen Anfang bildet, zeugt vom Ausnahmestatus von Projekt und Künstler.

Doch wie begründet sich eigentlich das Interesse des frühen Hardrock und seiner Protagonisten am Sujet? Dafür werden sowohl kultursoziologische Ursachen als auch literaturgeschichtliche Koinzidenzen in Anschlag gebracht: Hardrock entstand am Ende der 1960er-Jahre, als auch die moderne Fantasyliteratur mit ihrem Archegeten J.R.R. Tolkien und seiner nordisch-germanisch-keltisch inspirierten Welt einen immensen Boom erlebte. Zugleich speiste sich das Milieu der Fans der neuen Strömungen in der Rockmusik oft aus Kreisen, die auch Gefallen an sowohl Fantasyliteratur und -filmen, -comics etc. als auch Rollenspielen im *sword & sorcery*-Gewand fanden, sodass sich die einzelnen Szenen und Subkulturen gegen- und wechselseitig neues Publikum zutrieben, das die kulturellen Manifestationen der jeweils anderen formal und inhaltlich in die eigenen implementierte.<sup>3</sup> Wir werden zu diesen Überlegungen noch zurückkehren müssen, wenn es darum gehen soll, die Motive und Ikonographie aktueller Beispiele von Metal mit Wikingern als Sujet aufzuschlüsseln, zumal der Pool der überlappenden Subkulturen eher noch größer und die Grenzen durchlässiger geworden sind, zumal beflügelt von neuen Leit- und Massenmedien als Trägern (vgl. Peters / Enseleit 2017, S. 9-11).

Kehren wir jedoch noch einmal zurück zu den Anfängen: Im gleichen Monat wie ›Lucky Leif and the Longships‹ erschien auf dem Album ›Minstrel in the Gallery‹ der britischen Progrockband Jethro Tull mit ›Cold Wind to Valhalla‹ erstmals ein Song einer international populären Rockband, der schon im Titel auf ein altnordisches Sujet hinweist oder hinzuweisen scheint. Das Lied thematisiert die Walküren als diejenigen Wesen, die die ehrenvoll Gefallenen nach Walhall führt. Eine von ihnen wendet sich stellvertretend für die Gruppe an eine nicht namentlich genannte junge Frau und fordert sie auf, sich den Walküren anzuschließen: „And ride with us young bonny lass / with the angels of the night.“

Zwischen dem Refrain in Form der Beschwörung, doch bitte eine der ihnen zu werden, die jeweils leicht abgewandelt wird, beschreibt die Sprecherin das mythologische Aufgabenspektrum einer Walküre, dies allerdings in grotesken und ironisierenden Zügen, die entweder ins Phantastische oder ins Banale oszillieren: Als Reittier dient ein „out-size unicorn“ und zum „breakfast with the gods“ werden Trockenfischreste mit Branntwein gereicht, es ist kalt und

---

<sup>3</sup> Vgl. Trafford / Pluskowski 2010, S. 59-60; Trummer 2020, S. 42 (am Beispiel des Epic Metal).



trostlos im alt gewordenen Walhall und so nimmt es den Hörer schließlich nicht wunder, zu erfahren, dass es „Thor’s trusty hand maidens“ zunehmend schwer fällt, Helden zu finden, die sie mit sich nehmen könnten, und sie schließlich „empty-handed to Valhalla“ heimkehren. Das Pathos, mit dem Led Zeppelin in ihrem anderen altnordisch eingefärbten Song ›No Quarter‹ (auf dem Album ›Houses of the Holy‹, 1973) in die Worte „The winds of Thor are blowing cold“ gießen, scheinen Jethro Tull hier motivisch zu ironisieren mit einem der mitleidigen Lächerlichkeit preisgegebenen Walhall, während gleichzeitig die Obsoleszenz eines Tugendethos vorgeführt wird, das sein Ideal im Heldentod auf dem Schlachtfeld sieht (vgl. Peters 2017, S. 179-183).

Das bedeutet nicht, dass Jethro Tull, die von vielen Metal-Bands entweder aufgrund des Gitarrenspiels von Martin Barre oder aufgrund der schamanisch-okkultistischen Züge ihrer Folkrock-Phase in den späten 1970er-Jahren als Einfluss genannt werden, Wikingergeschichten nicht auch mit ernsthaftem tragischem Pathos erzählen könnten: Auf dem 1982 erschienenen Album ›Broadsword and the Beast‹ thematisiert mit ›Broadsword‹, dem Stück, das die B-Seite der Schallplatte eröffnet und damit den Albumtitel in umgekehrter Reihenfolge wiederaufnimmt, erstmals ein Rocksong auch die Normanneneinfälle in Europa. Die drei Strophen des Liedes haben zwei unterschiedliche Sprecher, die jeweils die Perspektive von Verteidiger und Angreifer bei einem normannischen Überfall auf die Küste mutmaßlich Großbritanniens einnehmen.



Rückseitiges Cover von Jethro Tull, *Broadsword and the Beast* (1982, © Chrysalis, Scan aus Privatbesitz).



Der Sprecher der ersten Strophe, die in der dritten wieder aufgenommen wird, erblickt „dark sails on the horizon“ und lässt sich zweierlei reichen: Sein titelgebendes „broadsword“ und sein „cross of gold as a talisman“, letzteres wohl nicht getragen als Zeugnis eines Glaubens im modernen Sinne, sondern von seinem Besitzer verstanden als magisch-animistischer Kultgegenstand. Womit er kämpft, ist nun deutlich, danach erläutert der Sprecher auch, wofür: „Get up to the roundhouse on the cliff-top standing. / Take women and children and bed them down.“ Die zweite Strophe wechselt die Perspektive zu dem seefahrenden Angreifer und offenbart, dass er nicht nur die gleichen Gegenstände mit sich führt, Breitschwert und Goldkreuz, sondern dass es auch bei ihm Frau und Kinder sind, die sein Handeln motivieren. Zwar ließe sich die Nennung des Goldkreuzes auch als einfacher Verweis darauf, dass hier Christen über Christen herfallen (sc. was sie nicht sollten) deuten lassen, aber das erschiene doch als eine recht oberflächliche Aussage. Vielmehr lassen sich die genannten Gegenstände – neben Kreuz und Schwert auch das „roundhouse“, ein schottisches Radhaus – als die einzigen archäologischen Befunde lesen, aus denen sich die durchaus bittere Geschichte, die das Lied entwirft, rekonstruieren lassen könnten, alles Übrige ist bewusst entweder ephemere und aufgrund seiner Materialität nicht geeignet, als Zeugnis zu überdauern – etwa der Stoff des Segels, die Wolken und der Wind – oder ohnehin immateriell wie das familiäre Pflichtgefühl oder die Figur eines „motherland“.

Auf dieser metaliterarischen Ebene lohnt es sich indes auch, wieder zu der zunächst verworfenen plakativen Moral des Texts zurückzukehren: Die Gleichartigkeit der Formulierungen belegt eine Gleichartigkeit des archäologischen Befunds in der wissenschaftlichen Systematisierung, der einzigen Möglichkeit, vorschriftliche „Kulturen“ überhaupt als solche voneinander abgrenzen zu können. Der Heroismus des eisenzeitlichen Wikingers und seines entweder keltischen oder angelsächsischen Opfers beschränkt sich also auf den sehr basalen Leidensdruck, für die eigene Familie sorgen zu können, das „hard heart“ ist kein Wesenszug, er muss um Tapfer- und Grausamkeit als Rüstzeug für sich und seine Gefährten bitten. Auf der musikalischen Ebene spiegelt sich das in einem melancholischen Pathos, das nicht untypisch für diese Phase im Schaffen von Jethro Tull ist, in ›Broadsword‹ aber sicher auf die Spitze getrieben wird und mit symphonischen Synthesizern, einer schleppenden, gleichförmigen Rhythmik und getragenen Gesang, der ebenso wie die Gitarren mit viel Hall belegt ist, gewisse Bauformen vorwegnimmt, die später für den eigentlichen Viking Metal charakteristisch sein werden – ohne jedoch eine direkte Beeinflussung unterstellen zu wollen.

Als Jethro Tull 1982 ihren vielleicht „metallischsten“ Song veröffentlichten, hatte sich, ausgehend von der sogenannten „New Wave of British Heavy Metal“ in den vorausgehenden ca. fünf Jahren auch das zu formieren begonnen, was man fortan als (Heavy) Metal in einem



engeren Sinn bezeichnen würde. Die spezifische Zusammensetzung der Hörerschaft des neuen Genres (dazu s.o.) führte zu einer hohen Aufnahmebereitschaft für Sujets, die sich im Grenzbereich von Fantasy, *sword & sorcery* aus Comics und Rollen- sowie bald darauf auch Video-spielen und mittelalterlicher Geschichte bewegten. Mit dem ersten Beispiel für eine Band, die mit ihrer Bemühung von Wikinger-Topoi mitten ins Herz dieser Hörerschaft zielte, wird unser historisch-genetischer Durchgang enden und einem systematischen Ansatz weichen, der die unüberschaubare Zahl von Metalbands mit Bezügen zu Wikingern, nordischer Mythologie etc. anhand von Fallbeispielen bestimmten kultursoziologischen und geschichtskulturellen Identifikations- und Selbstdarstellungsinteressen zuordnet.

### Re-Sound the Horn: Barbarisch-heroischer Eskapismus und Epochenromantik im Epic Metal (Manowar, DoomSword)

Die 1980 gegründete US-amerikanische Heavy Metal-Band ›Manowar‹ gilt vielen innerhalb wie außerhalb der Subkultur mittlerweile als ein groteskes Abziehbild aller Klischees und Stereotype, die Genre wie Szene zu bieten haben, was die selbsternannten ›Kings of Metal‹ (so der Titel eines Albums von 1988) aufgrund der extremen Pointierung bestimmter, durch sie selbst wesentlich mitkanonisierter Elemente in der musikalischen Darbietung, vor allem aber auch in der setzkastenhaften textlichen und paratextuellen Ästhetik ihrer Musik, jedoch zugleich zu einem zuverlässigen Gradmesser davon macht, was inner- und außerhalb der Grenzen einer impliziten Regelpoetik textlicher und kultureller Referenzsysteme im Metal macht – oder, um es griffiger zu fassen: Wenn ›Manowar‹ ein Thema verhandeln, kann davon ausgegangen werden, dass es im Spektrum des metallisch Sagbaren liegt, zumal in den 1980er-Jahren.

Es dauerte nur bis zum zweiten Album der Band (›Into Glory Ride‹, 1983), dass auch das mittelalterliche Skandinavien in ihre Musik Einzug hielt. Unzweifelhaft beeinflusst vom Erfolg des ersten ›Conan‹-Films mit Arnold Schwarzenegger im Jahr zuvor, legte sich auch die Band ein offen und ironiefrei zur Schau getragenes Image des „Barbarischen“ zu, das sich in der visuellen Gestaltung des Albums ebenso wie in den Bühnenoutfits der Band niederschlug: Lendenschurze aus Fell, Leder und halbhphantastische Hieb- und Stichwaffen gehören zu den Requisiten, mit denen ›Manowar‹ unterstrichen, dass sie ihre Musik als eine prähistorische Urge-walt im Groschenromanformat verstehen. Entsprechend fällt das textliche Programm aus:



Albumcover von Manowar, *Into Glory Ride* (1983, © Music for Nations, Bild: <https://manowar.com/music/into-the-glory-ride/>) und *Sign of the Hammer* (1984, © 10 Records, Bild: <https://manowar.com/music/sign-of-the-hammer/>).

Die Welt wird mit selbstgerechter Gewalt überzogen, sei es im Sattel eines Choppers (›Warlord‹, dem einzigen Song mit Bezügen zur modernen Welt), als apokalyptischer Dämon (›Revelation [Angel of Death]‹), als rachsüchtiger Wiedergänger (›March for Revenge [By the Soldiers of Death]‹) oder einfach vermöge des wesenseigenen ›Hatred‹. Wesentlich ist für unsere Betrachtung das vierte Stück des Albums, ›Gates of Valhalla‹. Dort eröffnen ›Manowar‹ Walhall, das in Jethro Tulls ›Cold Wind to Valhalla‹ konjunkturbedingt kurz vor der Schließung stand, mit Macht für den Metal neu („Valhalla – the gods await me. /Open wide thy gates, embrace me, / great hall of the battle slain, / with sword in hand.“) und etablieren das Themenfeld des Altnordischen als Topos für den Metal.

Der Sprecher scheint bereits in der Schlacht gefallen zu sein („Death’s chilling winds blow through my hair“) und rüstet sich nun für den Einzug in Walhall und die Gegenwart Odins, innerlich wie äußerlich: Jenes, wenn der Sprecher seinen eigenen Sinn für das Erhabene stimuliert, indem er die erworbene Unsterblichkeit kontempliert, dieses durch den Verweis auf die Waffen, die er mit sich nimmt. Der Text des Liedes ist eine in ihrer suggestiven Wirkung sehr gelungene Aneinanderreihung von Gemeinplätzen des Heldentods eines Wikingers und eines *sword & sorcery*-Tugendethos, die die inhaltlichen Widersprüche vergessen macht: Befindet der Sprecher sich nun mit seinem Schwert in Walhall oder mit einer Axt als Wache vor dem Tor? Ist ihm nicht bewusst, dass ihm eben nicht „endless time“ winkt, wenn er schon im nächsten Vers den „final battle cry“ (sc. anlässlich Ragnaröks) erhebt?

Plausibilität und Kohärenz der Darstellung sind natürlich nicht der Maßstab, an dem eine Band wie ›Manowar‹ die Qualität ihrer Texte gemessen wissen will. Der im Kampf gefallene Wikinger, der nun an Odins Seite Platz nimmt, ist nur ein weiterer sehr wirkungsvoller Avatar



eines barbarischen Heldentypus, der Erfüllung darin findet, solitär zu kämpfen und zu sterben und sich dabei zugleich in guter Gesellschaft derjenigen wähnen kann, die ein vergleichbarer Tugendhorizont in den Heldentod geführt hat. Der eröffnende Song ›Blood of My Enemies‹ des Folgealbums ›Hail to England‹ (1984) nimmt diesen Faden wieder auf, indem ein Refrain, der schon beim zaghaftesten Versuch einer Deutung in Absurdität zerfällt, dessen einzelne Bestandteile aber eine Suggestivkraft weit über ihre Summe hinaus erzeugen, erneut auf die Perspektive eines Einzugs in Walhall anspielt:

Strong wind, magic mist –  
to Asgard the Valkries fly.  
High overhead they carry the dead,  
where blood of my enemies lies.

Im dritten Stück des Albums, ›Kill with Power‹, das als einziges nicht im getragenen Duktus, sondern schnell und aggressiv dargeboten wird, dient abermals Odin als Gewährsmann für die Rechtschaffenheit des eigenen affektgeladenen Schlächertums:

To the war god Odin you will pray  
and the curse of weapons shall  
Remain. On the blood of all our  
fathers – on their weapons we now  
swear to avenge – not lament.  
Give the false ones death.

Das im selben Jahr erschienene Folgealbum stellten ›Manowar‹ emblematisch unter das Patronat des nordischen Donnergottes Thor, indem sie ›Sign of the Hammer‹ zum Titelstück machten und das Albumcover auch in der bandtypischen Semiotik des Unmittelbaren genau das zeigt: Das Symbol eines Hammers, vielleicht nicht ohne provokationsfreudigen Hintersinn piktographisch mit Adlerflügeln stilisiert, weiß gerahmt auf rotem Hintergrund.<sup>4</sup> Das dritte Stück des Albums ist dem nordischen Donnergott gewidmet und feiert nicht, wie zuvor, den menschlichen Krieger, der sich die Gesellschaft der Götter im Heldentod erwirbt, sondern den Gott selbst anhand eines diffusen Katalogs seiner Taten und Fähigkeiten, von denen mythographisch zuordbar nur der Kampf gegen Riesen („I watched as he shouted / To the giants that died that day. / He held up his hammer high and called Odin for a sign.“) und seine Verfügung über das Wetter sind.

In dem Moment, da dem Gott textlich geboten wird „Lift your cape so that you might fly“ erscheint auch ein weiterer Einfluss mit dem eddischen Thor überblendet zu werden, nämlich der Held aus der Marvel-Comicreihe ›The Mighty Thor‹ aus den 1960er-Jahren. Über die folgenden Alben schwindet das Themenfeld von Wikingerkriegern und nordischen Göttern, nach

<sup>4</sup> Zu mögliche kryptofaschistischen Denk- und Darstellungsmustern bei ›Manowar‹ vgl. Spracklen 2020, S. 76-77.



einer Votivgabe von Waffen an Odin in ›The Crown and the Ring‹ (›Kings of Metal‹, 1988) (vgl. Peters 2017, S. 184), weitgehend aus dem Blickfeld von ›Manowar‹, womöglich auch, weil sich andere Manifestationen des Heldentypus, der in Aristie und unausweichlichem Untergang seine Erfüllung findet, verhandelt werden.<sup>5</sup> Letztlich benötigt die heroische Autosuggestion von ›Manowars‹ Textwelten aber ab einem bestimmten Zeitpunkt auch keinen narrativen Anker mehr, ihre semantische Kombinatorik aus Gewalt, Ehre und Stahl genügt sich selbst.

Dass die Band, bzw. ihren kreativen und wirtschaftlichen Kopf, Bassist Joey de Maio, der Gegenstand nie losgelassen hat, wird mit dem zunehmenden Fokus auf altnordische Themen mit den Alben der 2000er-Jahre (insbesondere das um Odin kreisende Konzeptalbum ›Gods of War‹, 2007) deutlich, mehr noch aber damit, dass de Maio mit der Benennung seines Tonstudios in „Villa Wahnfried“ auch offenlegt, in welcher intellektuellen Traditionslinie seine romantisch gefilterte Wikingerbegeisterung steht.

Doch auch wenn ›Manowar‹ nach den Alben in der ersten Hälfte der 1980er-Jahre nie wieder zu dem Sujet zurückgekehrt wären – die die Szene im Übrigen in einer auffällig vormodern anmutenden Periodisierung gewissermaßen in eine „rechtschaffene“ und eine „fehlgeleitete“ Phase mit anhaltender Diskussion über die Epochenäsur als die kanonischen erachtet –,<sup>6</sup> so hätte ihr Einfluss auf das Subgenre des Epic Metal doch die Auseinandersetzung mit dem mittelalterlichen Norden in einer spezifisch tragisch-heroischen Brechung doch auf Dauer in die Gattungsgeschichte implementiert (vgl. Trummer 2020, S. 39-40).

Zeugnis davon legt, unter Heerscharen von Nachahmern (nicht nur ›Manowars‹, auch andere Bands, insbesondere ›Manilla Road‹, werden im Epic Metal als Gründerfiguren mit besonderer Ehrerbietung betrachtet), besonders beredt eine italienische Band ab: ›DoomSword‹ aus dem industriell geprägten lombardischen Varese veröffentlichten 1999 ihr eponymes erstes Album. Eine Gruppe von drei Stücken in der Mitte des acht Lieder umfassenden Albums macht anschaulich, welchen Stellenwert Sujets mit Bezug zur Wikingerära für eine Band wie ›DoomSword‹ haben: Das vierte Lied ›One Eyed God‹, in dem ein Zwiegespräch zwischen Thor und Odin mit der programmatischen Ankündigung „But so many enemies will taste the hammer / of the viking hearts‘ fiery banner“ zu einem Refrain überleitet, der wie bei ›Manowar‹

<sup>5</sup> So etwa im homerischen Zweikampf von Hektor und Achilles in dem 28-minütigen Eröffnungstück auf dem Album ›The Triumph of Steel‹ (1992), den populären *war chiefs* der letzten aufbegehrenden nordamerikanischen Indiandergruppen (›Spirit Horse of the Cherokee‹ auf demselben Album) oder dem *gunslinger* des Wilden Westens (›Outlaw‹, auf dem Album ›Louder than Hell‹, 1996).

<sup>6</sup> Zu den Modi szenointerner Periodisierung in vormodernen Formen vgl. die Fallstudie von Swinford 2019, S. 121-134. Zur Illustration der Periodisierungs- und Reinheitsdiskurse in der Szene mögen auch Titelthemen in Metalzeitschriften wie "Waren die Neunziger wirklich so schlimm?", Deaf Forever 21 (2018) oder "Asphyx – Die reine Lehre des Death Metal" in der jüngsten Ausgabe desselben Magazins, Deaf Forever 39 (2020) dienen.



Heldenmut im Kampf zum Nachweis der Verwandtschaft mit den altnordischen Göttern macht, wird gerahmt von zwei Stücken, die ihre Thematik aus dem Bereich der *high fantasy* beziehen. Das dritte Stück ›Helm's Deep‹ behandelt die gleichnamige Schlacht im zweiten Band von Tolkiens ›Herr der Ringe‹, das fünfte trägt den Titel ›Return to Imrryr‹ und bezieht seine Inspiration aus dem Romanzyklus des britischen Fantasyautors Michael Moorcock über den tragischen Antihelden Eric von Melniboné.<sup>7</sup> Auf dem ersten Album ist die nordische Mythologie für ›DoomSword‹ also in erster Linie ein austauschbares Repertorium von pathetisch inszenierbaren Heldengeschichten, in die die textlichen Sprecherinstanzen sich qua heroischer Filiation einschreiben können.

Der Schwerpunkt verschiebt sich mit dem folgenden Album ›Resound the Horn‹ (2002), moderne Belletristik verschwindet als literarischer Bezugsrahmen aus den Texten der Band. Das Titelstück, auf dem Album an letzter Stelle und das eröffnende ›Shores of Vinland‹ geben die neue Stoßrichtung vor, ›DoomSword‹ definieren sich ab diesem Punkt ihrer Diskographie wesentlich über (germanisch ) nordische Sujets, mit gelegentlichen Einsprengeln keltischer Mythen (auf ›Resound the Horn‹ etwa in Form des zweiten und des vorletzten Stücks ›Onward into Battle [On the March Again]‹ und ›The Early Days of Finn McCool‹) und einem weiter erheblichen Anteil an Texten, in denen ohne spezifisches kulturellen oder historischen Referenzsystem mit vormodernem Waffenarsenal gekämpft und Ruhm errungen wird (z.B. ›The DoomSword‹ oder ›For Those Who Died with Sword in Hand‹).

Bemerkenswert ist die Darstellung der Entdeckung Amerikas durch Leif Eriksson und die gescheiterte Besiedlung im Eröffnungsstück: „under Leif's Christian command“ landen die Wikinger an der Küste des Landes, dessen Name nicht genannt, auf den durch den Hinweis „full of grapes“ aber etymologisch angespielt wird – der Sprecher begnügt sich lieber mit dem Met in seinem Horn, der – hier mag die Muttersprache des Sängers Deathmaster mit *idromele* Pate gestanden zu haben – im Metal erstmalig mit dem griechisch-lateinischen *hydromel*. Der Sprecher selbst scheint von Anfang an nicht einverstanden mit der Abwendung von den alten Göttern zu sein, der einhergeht mit einem Verrat an den daheimgebliebenen Angehörigen („Leif sought a blessing for our souls / under his sign we abandoned our folks.“), und so nimmt er nimmt Genugtuung zur Kenntnis, dass die Heimfahrt mit einer Abkehr vom neuen christlichen Gott, unter dessen Patronat die Fahrt irrigerweise gestellt worden war, einhergeht:

---

<sup>7</sup> Moorcocks Arbeiten sind für den Epic Metal immens einflussreich, in einer jüngeren Wiederbelebung des Genres hat sich mit ›Eternal Champion‹ gar eine Band nach einer seiner Figuren benannt. Moorcock zeichnete überdies in den 1970er-Jahren für das textliche Konzept bei ›Hawkwind‹ verantwortlich, die uns oben bereits als Betätigungsfeld für Robert Calvert, den Schöpfer von ›Lucky Leif and the Longships‹, begegnet sind.



The hammer triumphant,  
the cross now is torn,  
my viking heart still has faith!  
Twice a winter, we missed our beloved  
who did enlight the way to return?  
Mighty Thor, bring me back home.

Nun ist eine Palinodie auf die Christianisierung Skandinaviens aufgrund eines abgebrochenen Kolonisationsunterfangens bar jeder historischen Rückversicherung, was das Framing des Liedtextes aber umso augenfälliger macht: Eine Band, die Wikinger als unbesieg- und -beirr- bare Barbarenkrieger imaginiert, muss zwei potenziell ehrenrührige Aspekte entweder beschweigen oder rationalisieren, nämlich die Tatsache, dass auch Wikinger bisweilen fliehen und dass sie außerdem schon recht bald nach ihrem Eintritt in das historische Bewusstsein der außerskandinavischen Welt den christlichen Glauben übernommen haben. In ›DoomSwords‹ Gleichung werden beide Aspekte miteinander aufgelöst, indem unterstellt wird, dass Wikinger nur dann schwach und von Versagen bedroht sind, wenn sie ihre alten Götter verraten.

Vor diesem Hintergrund wird auch der (im Song ebenfalls nicht vorkommende) Titel des Titelstücks ›Resound the Horn‹ zu einer stärker programmatischen Ansage. Der Liedtext selbst ist ein topischer Lobpreis des Heldentods in der Schlacht, mit dem der Sprecher sich Wohlwollen Odins und Fortleben in Walhall zu sichern vermeint, wie er auch schon auf den frühen Alben ›Manowars‹ zu finden war. Nehmen wir allerdings an, dass Sänger und Texter Deathmaster hier ebenfalls bei der Wahl des für ihn fremdsprachlichen Vokabulars in gewissem Maße von seiner italienischen Muttersprache beeinflusst war, wo *risuonare* transitiv bedeutet, etwas erneut erklingen zu lassen, so können wir ›Resound the Horn‹ auch als „Re-Sound the Horn“ lesen, als Imperativ an den Hörer, die im Text imaginierte Schlacht über die Epochengrenze hinweg zu seiner eigenen zu machen, mithin die Hinwendung zu dem, was als der Tugendhorizont der altnordischen Religion imaginiert wird, in Analogie zur Apostasie des Vinlandfahrers aus dem ersten Stück mitzuvollziehen.

Folgerichtig feiert das nachfolgende Album ›Let Battle Commence‹ (2003) auch intensiver als jedes andere Album von ›DoomSword‹ die Blütephase des kanonischen Wikingerbildes als das eines Gewalt und Tod bringenden Barbaren: Das eröffnende ›Heathen Assault (Burn Jorvik to the Ground)‹ thematisiert die Eroberung Yorks durch Ivar Lodbroksson und scheint sich in der Tat eher an der ›Ragnars saga loðbrókar‹ zu orientieren als an dem Historienfilm ›Die Wikinger‹ (1958), der den Gegenstand popularisiert hatte: Der – für die Lust des Metal an der Gewaltekphrase natürlich hochwillkommene<sup>8</sup> – Blutadler als Bestrafung für König Aelle

<sup>8</sup> Vgl. etwa auch den gleichnamigen Song von ›Amon Amarth‹ von deren Album ›Deceiver of the Gods‹ (2013).



kommt im Film nicht vor, wohl aber in ›Blood Eagle‹, dem sechsten Stück des Albums – die enorm erfolgreiche kanadisch-irische Fernsehserie ›Vikings‹ ist erst zehn Jahre nach der Veröffentlichung von ›Let Battle Commence‹ gestartet. Die Ästhetisierung von kriegerischer Aggression erfährt im dritten Stück ›Woden’s Reign‹ ihre Pointierung durch die Aussage „This viking horde is beauty and death.“



Albumcover von DoomSword, *Resound the Horn* (2002, © Dragonheart Records, Bild: <https://www.discogs.com/de/DoomSword-Resound-The-Horn/release/4315551>) und *Let Battle Commence* (2003, © Dragonheart Records, Bild: [https://en.wikipedia.org/wiki/Let\\_Battle\\_Commence](https://en.wikipedia.org/wiki/Let_Battle_Commence)).

Auf den folgenden Alben ›My Name Will Live On‹ (2007) und ›The Eternal Battle‹ (2011) wird die Wikingerthematik narrativ etwas zurückgenommen, einerseits zugunsten eines Fokus auf keltische Mythologie, andererseits rückt aber auch die auf ›Resound the Horn‹ aufgeworfene Idee von ererbter vs. angenommener Identität sowie Abkehr und Umkehr wieder in den Blickpunkt. Als italienische Band arbeiten sich ›DoomSword‹ auf diesen beiden Alben mit sichtlicher Genugtuung an den Niederlagen der römischen Legionen in ›Gergovia‹ (52 v. Chr., zweites Lied auf ›My Name Will Live On‹) und in der ›Varusschlacht‹ (9 n. Chr., Eröffnungsgstück auf ›The Eternal Battle‹) ab. In Interviews betont Sänger Deathmaster seine lombardische gegenüber seiner italienischen Identität und bemüht dafür sogar die langobardische ›Origo gentis‹ aus dem 7. Jahrhundert und deren kritische Wiedergabe in der Langobardengeschichte des Paulus Diaconus etwa ein Jahrhundert später (vgl. Nedoma 2005, S. 349-440). Dass dort das Demonym Langobarden mit einer Weisung des Gottes Godan erklärt wird, ist, wiewohl ohne signifikanten Rückhalt in anderen Quellen, nicht nur von der nationalromantischen Mediävistik des 19. Jahrhunderts begeistert aufgenommen worden, sondern dient auch Deathmaster dazu, sich als Lombarde in einer heroischen Genealogie mit den odintreuen Langobarden zu sehen.



DoomSword stammen ja aus der Lombardei, die, wie du vielleicht weißt, ihren Namen vom germanischen Stammen der Langobarden hat, die wiederum ihren Namen von Odin selbst übernommen haben – nachzulesen im Ursprungsmythos der Langobarden in der ‚Geschichte der Langobarden‘ von Paulus dem Diakon, 774 nach Christus. Nicht viele Orte können das von sich sagen! Die Wikinger fielen ja so ziemlich überall ein und ließen sich nieder, [...] sodass wirklich ganz Europa eine starke Verbindung zu den Wikingern hat.

– *Große Geschichtsstunde* [Interview mit DoomSword], in: *Deaf Forever* 38 (2020), S. 46-47.

Auch wenn Paulus Diaconus die Ursprungslegende eher süffisant belächelnd wiedergibt – Deathmasters ›origo gentis‹ qua Epic Metal ist gewissermaßen eine doppelte, seine Menschwerdung als Metalfan und -musiker vollzieht sich durch Einschreibung in einen Kanon aus gattungsspezifischen Topoi und Sujets, die sich nicht so sehr durch die historische Wirklichkeit der referenzierten Epochen selbst anbieten wie durch die Tatsache, dass das thematische Feld bereits durch frühere, als Gründerhelden verehrte Vertreter des Genres, urbar gemacht wurde. Zugleich stellt die Welt der Wikinger und Germanen aber ein hinreichend großes Identitätsangebot dar, um in einer zweiten Ebene die Menschwerdung als „Langobarde“ sinnstiftend mit der Musik zu verknüpfen und zumindest rudimentär wissenschaftlich zu autorisieren – das legt zumindest Deathmasters Bedürfnis, auf Paulus Diaconus zu verweisen nahe. Der postmoderne Eklektizismus, mit dem hier überkommene Welt- und Selbstdeutungsschemata der Vormoderne zur Generierung einer eigenen Identität amalgamiert werden, ist von Nohr für den Metal zutreffend als „transmoderne Sinnstiftung“ gefasst worden (vgl. Nohr 2012, S. 318-320).

Doch die Übernahme von nationalromantisch aufgeladenen ethnologischen Großthesen im Falle der odintreuen norditalienischen „Langbärte“ offenbart noch eine weitere wesentliche Tradition moderner Geschichtsaneignung, die – wie im nachfolgenden Kapitel zu zeigen sein wird – nicht nur für ›DoomSword‹ virulent ist. Das skandinavisch-germanische Mittelalter ›DoomSwords‹ ist – zumindest visuell – ein in der Nationalromantik des 19. Jahrhunderts generiertes. Die ikonographische Ausstattung gehört zum sinnstiftenden Wesenskern des Paratexts im Metal (vgl. Vestergaard 2019, S. 21-34), zumal als einer Szene, in der das Albumformat zu den nach wie vor gewürdigten musikalischen Makrostrukturen zählt (ökonomisch wie ideell). Jedes der hier näher thematisierten Alben wird geziert von einem Gemälde der Spätromantik (oder der nationalistisch geprägten akademischen Kunst) des 19. Jahrhunderts.

Eine prominente Rolle nimmt hier vor allem der norwegische Maler Peter Nicolai Arbo ein, dessen Werke die Cover der für unsere Betrachtung entscheidenden beiden Alben zieren: ›DoomSword‹ zeigte noch ein Detail aus Füsslis ›Thor im Kampf mit der Midgardschlange‹ (1790), ›Resound the Horn‹ einen durch das Bildformat bedingten Ausschnitt aus Arbos Dar-



stellung St. Olavs vor der Schlacht von Stiklestad (o. J.) und ›Let Battle Commence‹ den Gotenkönig Gizur zu Pferde (›Gizur fordert die Hunnen heraus‹, 1886). Das Cover von ›My Name Will Live On‹ zielt, der angesprochenen Wendung gegen die italienisch-römische Identität gemäß, ein Historien Gemälde des französischen Malers Lionel Royer, das die Übergabe der Waffen des Vercingetorix an Julius Caesar darstellt (1899). ›Gergovia‹ wird damit zum programmatisch dominanten Stück des Albums und ordnet die historische Darstellung zugleich in Verbindung mit dem Albumtitel wieder einem tragisch-heroischen Tugendethos unter, wie es seit ›Manowar‹ charakteristisch für den Epic Metal ist:

Auch eine Geschichte der Sieger, so die implizierte Deutung, kommt nicht umhin, den moralischen Triumph des Unterlegenen einzuräumen. Kurios ist in diesem Kontext vor allem die Auswahl des Coverbildes für ›Resound the Horn‹, das den nachmalig Heiligen Olaf vor der Schlacht von Stiklestad zeigt, die ja nicht nur die Durchsetzung des Christentums in Norwegen vollendete, der Religion also, der in ›Shores of Vinland‹ noch das Scheitern der Kolonisation Amerikas angekreidet wird, sondern auch dem christlichen König Olaf II. die größtmögliche – verbatim – Kanonisation seines Nachruhms einbrachte.

### Der bartlose Alkuin, ein lachender Riese und die Sehnsucht nach dem wahren Norden (Bathory, Thyrfing, Enslaved)

Der Umfang, den unser Durchgang durch den wikingerbegeisterten Metal und Hardrock, erreichen konnte, ohne dass auch nur eine einzige Band aus Skandinavien in den Blick rücken konnte, zeugt von der enormen Attraktivität und Adaptierbarkeit des Sujets weit über die geographischen Grenzen der Weltregion, der sich das Phänomen „Wikinger“ verdankt, hinaus. Doch scheint die Nennung Arbos ein sinnfälliger Anlass, auch Metalbands aus Skandinavien Gehör und Aufmerksamkeit zu schenken, um analysieren zu können, inwieweit die identitätsstiftenden Kräfte altnordischer Topoi anders, mehr oder weniger auf diejenigen wirken, die sich in einer direkten Genealogie zu den Völkern des alten Nordens wännen können – und es auch immer wieder taten, wie die Einleitung dieses Beitrags gezeigt hat.

Denn auch wenn die „Nordic renaissance“ des 18. und 19. Jahrhunderts ihren Ausgang nicht in Skandinavien nahm (erinnern wir uns auch an das Füssli-Gemälde auf dem Cover des ersten ›DoomSword‹-Albums) (vgl. Ljøgodt 2012, S. 142-143), so wurde sie doch sowohl in Schweden als auch insbesondere im unabhängigkeitsbestrebten Norwegen zu einer kulturformenden und politisch legitimierenden Kraft im 19. Jahrhundert. Sobald die zugehörigen Denkfiguren um Autonomie und Freiheit zu kreisen begannen, wurde die Christianisierung zu einem



bestimmenden – und angesichts des ebenfalls legitimierenden protestantischen Bekenntnisses der nordischen Monarchien nicht unproblematischen – Aspekt des Diskurses.

Diesen Ball nimmt der skandinavische Metal früh und enthusiastisch auf, ließen sich damit doch die ebenfalls topische antireligiösen Polemiken des sich musikalisch wie ästhetisch radikalierenden Metal in den frühen 1980er-Jahren (samt Entstehung von Subgenres wie Black und Death Metal) mit nationalen Alleinstellungsmerkmalen innerhalb der globalen Szene verbinden. Die schwedische Band ›Bathory‹, im Wesentlichen das Soloprojekt des Sängers und Multiinstrumentalisten Thomas Forsberg (aktiv allein unter dem Pseudonym Quorthon), ist einer der einflussreichsten Akteure dieses Prozesses.<sup>9</sup> Nach drei frühen Alben zwischen 1984 und 1987, die sich der Ausformung eines möglichst extremen und prononciert satanistischen Zweiges des Black Metal verschrieben hatten, der von der britischen Band ›Venom‹ (zumindest nominell per entsprechend betitelm Album 1982) begründet, aber eher im Sinne einer Okkultismustravestie betrieben worden war, wandte sich Quorthon für eine weitere Dreiergruppe von Alben (›Blood Fire Death‹, 1988; ›Hammerheart‹, 1990; ›Twilight of the Gods‹, 1991) dezidiert und ausschließlich Themenfeldern zu, die im Skandinavien der Wikingerzeit und der nordischen Mythologie angesiedelt sind. Vor seinem frühen Tod 2004 kehrte Quorthon mit den programmatisch betitelten Alben ›Nordland I‹ (2002) und ›Nordland II‹ (2003) abermals beherzt zu dem Sujet zurück.

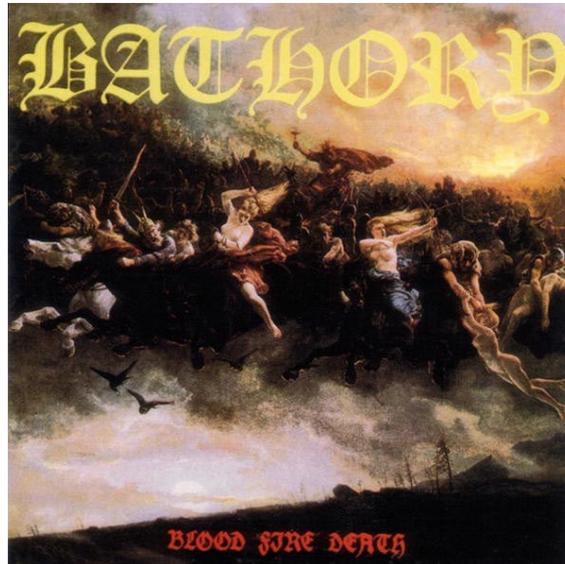
Die Alben von 1988 bis 1991 gelten als Gründungsdokumente dessen, was später Viking Metal genannt werden würde, und liefern Blaupausen für einen stark narrativierten, auf Generierung und Zelebrierung einer nordischen Identität abzielenden, Zugang zum extremeren Metal. Äußerlich wird der Wandel in der Programmatik durch das Cover von ›Blood Fire Death‹ unmittelbar evident, das ein Gemälde von abermals Peter Nicolai Arbo (›Asgårdsreien‹, 1872) ziert. Das mittlere Album ›Hammerheart‹ spielt jede erdenkliche weltanschauliche Facette einer nordischen Nationalromantik in der Trias aus „heroic wars, fight and [...] untamed nature“ (von Helden 2010, S. 257-258) durch, beginnend mit einem heroischen Wikingerüberfall auf eine wehrlose Stadt aus der Perspektive eines Kriegers, der sich für den Abschluss seines Kriegerlebens eine Feuerbestattung zur See wünscht (›Shore in Flames‹) über den Finalnexus allen Handelns altnordischer Helden, ›Valhalla‹, dem durch die väterliche Vermittlung erlernten Respekt vor der nordischen Natur (›Baptised in Fire and Ice‹),<sup>10</sup> dem durch den Vater abgenommenen Gelöbnis, mit dem Schwert in der Hand und Odin im Herzen für die Heimat einzustehen (›Father to Son‹), einer Reprise der Sehnsucht nach Valhalla (›Song to Hall Up High‹), einer

<sup>9</sup> Zur Stellung ›Bathorys‹ in der Genese des Viking Metal vgl. Hassemer 2012, S. 251-252.

<sup>10</sup> Zum Topos der Fragilität der unberührten nordischen Natur vgl. Sellheim 2016, S. 511-512.



Reprise des erhabenen Schauers vor der nordischen Natur, diesmal erweitert um Odins Raben (›Home of Once Brave‹) hin zu einem der populärsten Stücke der Band, ›One Rode to Asa Bay‹, zu dem sich Quorthon und seine Plattenfirma 1990 auch einen relativ aufwändigen Videoclip leisteten, der versucht, die Texthandlung ins Bild zu setzen.



Albumcover von Bathory, *Blood Fire Death* (1988, © Under One Flag, Bild: <https://www.discogs.com/de/Bathory-Blood-Fire-Death/release/564798>).

Diese thematisiert die Christianisierung Skandinaviens als Endpunkt des zuvor ausgemalten Bildes einer idealen Welt von Tugend, Schönheit und Ehre. Das Christentum kommt in Gestalt eines Priesters mit bewaffneter Eskorte „from a foreign land“, dessen wenig kriegerisches (d.h. maskulines) Erscheinungsbild ohne Bart, dafür aber mit purpurner spitzenbesetzter Robe einen schroffen Gegensatz zu den ungeschlachten nordischen Kriegern bildet.<sup>11</sup> Markiert wird der Gegensatz zwischen alter und neuer Religion durch wiederholte Erwähnung von Hammer und Kreuz. In kürzester Zeit gelingt es den Neulingen, die Bewohner der eponymen „Bucht von Asa“ zu bekehren und zu unterjochen, samt Bau einer Kirche und großzügig zum Viertel aufgerundeten Kirchenzehnt. Nicht alle sind einverstanden: „A man of pride with the Hammer told new God / to build his house on own“, doch die Stimme dieses Aufrechten wird alsbald zum Schweigen gebracht und zur Kirchweihe sieht ein greiser Dorfbewohner noch in der Ferne in einer Mirage die Drachenboote fortsegeln, bevor er es aus dem Wald orakeln hört: „...people of Asa land, it's only just begun...“. Die Namensgebung des fiktiven Ortes „Asa Bay“ enthält eine doppelte Anspielung:

Zum einen widmete Quorthon den Song dem skandinavisch-amerikanischen Fantasyautor C. Dean Andersson, der unter dem Pseudonym „Asa Drake“ Mitte der 1980er-Jahre einen

<sup>11</sup> Zur Ikonographie des christlichen Missionars in dem Song vgl. Spracklen 2020, S. 99.



Zyklus aus drei Romanen in einer altnordischen, von Magie durchwirkten Fantasiewelt spielen ließ. Quorthon offenbart hier also die zeitgenössische (low-)Fantasy-Literatur als eine Inspirationsquelle, die dazu beigetragen hat, den dargebotenen Topoi der Wikingerzeit eine narrative Form zu geben samt klarer Helden-/Schurken-Schemata und Elementen des Wunderbaren. Andererseits steht der Ort natürlich als „Asenbucht“ stellvertretend für die Summe der vorchristlichen Kulte, deren Ende durch die korrupte, gewalttätige Expansion eines effeminierten fremdländischen religiösen Machtapparates in dem Song imaginiert wird. Es wird unmittelbar ersichtlich, dass für einen Musiker, der sich seine eigene ethnische oder kulturelle Identität über sein Geschichtsbewusstsein zur Vormoderne erschließt, andere Aushandlungstechniken notwendig sind, als sie in der naiv-comichaften Brutalität des Epic Metal zutage treten:

Wie ein früher Humanist, der im 14. Jahrhundert auf die Ruinen Roms blickt, muss ein skandinavischer Rockmusiker, der sich in einer heroischen Filiation als Teil desselben Volkes erfinden will wie die Wikinger, zur Kenntnis nehmen und literarisch verarbeiten, dass die Epoche, die er als Idealzustand menschlichen Seins preist, zugrunde gegangen ist, um eine zumindest ideelle Renaissance dieser Epoche intellektuell viabel machen. Reibung wird im Falle der bärtigen Männer von Asa Bay unweigerlich der Umstand erzeugen, dass gegen das Christentum als effeminierte Sklavenreligion polemisiert wird, zugleich diese effeminierte Sklavenreligion aber offenkundig den Sieg über die freiheitsliebenden Musterkrieger davongetragen hat.

In seiner traumatischsten Phase hat der Anfang der 1990er-Jahre florierende norwegische Black Metal, bzw. einige seiner Protagonisten, die Schmach der Christianisierung als Imperativ verstanden, sie auch materiell zu revidieren: In den Jahren 1992-1996 wurden über 50 Brandanschläge auf Kirchen, bevorzugt auf mittelalterliche Stabkirchen verübt, während von den Tätern bzw. ihren musikalisch aktiven Weggefährten die Reinheit des Nordens und der Hass auf Christentum, Moderne und Aufklärung zelebriert wurde.<sup>12</sup>

Auf beiden Seiten des skandischen Bergrückens gab es jedoch auch Bands, die die narrative und mimetische Seite des von ›Bathory‹ vorgegebenen Modells verfolgten und dem Viking Metal seine kanonische Textwelt und Ästhetik verliehen, die bis zur Gegenwart ein großes Publikum anspricht, wenn auch in einer grotesk überpointierten Form und ausgeübt durch eine andere Generation von Bands. Zwei der Gruppen, die in den 1990er-Jahren den Grundstein dafür gelegt haben, wollen wir uns nun kurz zuwenden, da vor allem ihre graduelle Abwicklung einer nachahmenden Wikingerprogrammatik für unsere Analyse von Belang ist: ›Enslaved‹ aus Norwegen und ›Thyrfing‹ aus Schweden.

<sup>12</sup> Vgl. Trafford / Pluskowski 2010, S. 63-64; Peters 2017, S. 193-194.



Beide adoptierten zu Beginn ihrer Bandkarriere enthusiastisch die von ›Bathory‹ vorgezeichnete Poetik eines identitätsstiftenden und -wahrenden nordischen extremen Metal und ließen es auch im visuellen und performativen Bereich ihres Schaffens nicht an plakativen Bekenntnissen dazu fehlen, wie etwa das Cover von ›Enslaved‹ drittem Album ›Eld‹ (= „Feuer“, 1997) belegt (vgl. Trafford / Pluskowski 2010, S. 66). Das vollständig in norwegischer Sprache verfasste, für den internationalen Markt aber mit Übersetzungen im Textheft ausgestattete Album wird von einem gut 16 Minuten langen Stück über das Epochenjahr der Normannenära eröffnet: ›793 (Slaget om Lindisfarne)‹. Der Text schildert zunächst in der dritten Person den Überfall einer Gruppe von Wikingern aus den westnorwegischen Regionen Rogaland, Hordaland und Agder auf die ahnungslosen christlichen Opfer, deren brutales Ableben mit sichtlicher Freude an der Gewalt beschrieben wird („Sverdslag knuste kristmanns skalle“ = „Schwerthieb zertrümmerte des Christen Schädel“), um dann in die erste Person zu wechseln und den Angriff auf Lindisfarne perspektivisch auszuweiten auf ein Zeitalter, in dem „wir, die Könige des Nordens“ herrschten und „an Midgards Gestaden Schlachten gewannen“, bis Verrat und Schwäche sie auf die Knie gezwungen hätten. Der Schuldige ist schnell ausgemacht, christliche Nächsten- und Feindesliebe („Veik er den som fiender elsker“). Orientierung, Identität und Gruppenzugehörigkeit werden im gemeinsamen textlichen Erleben des paganen Übergriffs auf die schwache christliche Welt und „Unterdrücker“ gestiftet (vgl. Heesch 2010, S. 74-76).



Albumcover von Enslaved, *Eld* (1997, © Osmose Productions, Bild: <https://osmoseproductions.bandcamp.com/album/eld>).



Das fünfte Stück ›For lenge siden‹ („Vor langer Zeit“) vertieft die antichristliche Polemik, indem es der „Seuche aus dem Süden“ („Pesten fra sør“) vorwirft,<sup>13</sup> dass dem Nordländer wesen-eigene „Recht des Stärkeren“ („sterkes lov“) vergessen gemacht zu haben. Doch, so die kämpferische Selbstermunterung, die Rache für das Niederbrennen der alten Tempel und den Mord an den Vorfahren, ist in Sicht: „Vi skal ta tilbake / Det som engang var vårt.“ („Wir werden uns zurückholen / was einst unser war.“). Der letzte Vers erweitert in einer Anspielung zugleich den Albumtitel einer etwas früher aktiven norwegischen Black Metal-Band, Burzum, die es als Betätigungsfeld des Kirchenbrandstifters, Mörders und Rechtsradikalen Christian ‚Varg‘ Vikernes zu zweifelhafter Berühmtheit gebracht hat (der Titel des 1993 erschienenen Albums ist ›Det som engang var‹) und erinnert dabei nicht nur an den Umstand, dass die Gratwanderung eines Metal, der historisch-ethnographische Diskurse aufnimmt und ideologisch wendet, hin zur völkischen Szene stets eine brisante war und ist,<sup>14</sup> sondern auch erneut daran, dass historische Sujets nicht unmittelbar, sondern meist schon über Vektor musikalischer Idole innerhalb der Genregeschichte auf die Bands gekommen sind. Umso größer scheint bisweilen das Bedürfnis nach quellenkundiger Authentifizierung und Autorisierung:<sup>15</sup>



Albumcover von Thyrfing, *Thyrfing* (1998, © Hammerheart Records, Bild: <https://hammerheart.bandcamp.com/album/thyrfing>).

<sup>13</sup> Zu Neopaganismus als antimodernem Reflex vgl. Leichsenring 2012, S. 299.

<sup>14</sup> Vgl. zur Verknüpfung von nordischer Identität und nationaler Souveränität als möglicher Kapsel für Rechtsextremismus Taylor 2010, S. 163-164 und die Auseinandersetzung mit identitären Denkfiguren in Peters 2017, S. 203-207.

<sup>15</sup> Zu Authentizitätsstrategien im Viking Metal vgl. Hassemer 2012, S. 252. Zur komplexen Frage nach der einer musikalisch authentischen „Mittelalterlichkeit“ Hagen 2019, S. 145-156.



Die schwedische Band ›Thyrfing‹ hatte auf ihrem selbstbetitelten Debütalbum (1998) noch in fast rührend plakativer Diktion im Namen einer Wikingerexpedition, diesmal erwartungsgemäß aus Schweden, die Weisung ›Set Sail to Plunder‹ ausgegeben und dabei ebenfalls auf den Gewalt-Schwäche-Dualismus abgehoben (bei ihnen ist gar das ganze Land der Christen „feeble“):

A viking and his warriors built a dragonship.  
They're going out to conquer a feeble land.  
Heavily armed with swords, axes and shields  
the Swedes set sail for weaker ground.

Zwei Alben später, auf ›Urkraft‹ (2000), scheint das Bemühen um Distinktion durch ein gewisses Maß an historischer Akkuratessse größer geworden zu sein: Der Song ›Sweoland Conqueror‹ nimmt abermals die Wikingerüberfälle auf Europa zum Gegenstand:

They set the world ablaze,  
usurpers of Ethelred's British Isles,  
conquerors of western Frankia,  
And crushers of Irish strongholds.

Ungeachtet der stereotypen Schilderung der kriegerischen Aggression ist der Text wesentlich komplexer angelegt als ›Set Sail to Plunder‹. Die seefahrenden Krieger werden mythologisch-genealogisch in das Geschlecht Odins und seiner Brüder, die den Urriesen Ymer getötet haben, um aus seinem Leichnam die Welt zu erschaffen, eingeschrieben und dadurch wird auch eine typologische Erklärung für den inhärenten Drang der Krieger aus „Sweoland“ zu Mord und Totschlag geliefert:

The flesh of a giant bears the mark of their tribe  
and his blood carried them forth to glory.

Das mittelalterliche Europa kann in der Folge nur fassungslos bezeugen, wie sich die archetypische Gewalttat der Kosmogonie in den Unternehmungen der Wikinger als Erben Odins, Viles und Ves immer wieder erneuert. Gewährsmann für dieses entsetzte Staunen ist niemand Geringeres als Alkuin, der Hoflehrer und „bildungspolitische“ Berater Karls des Großen, der, nicht zuletzt aufgrund seiner Herkunft aus York (das ›DoomSword‹ ja weiter oben schon in Schutt und Asche gelegt haben) in reger Korrespondenz mit seinen Landsleuten stand, weshalb sein Brief an König Æthelred zu den wichtigsten zeitgenössischen Textzeugen für den Überfall aus Lindisfarne zählt – und ›Thyrfing‹ räumen Alkuins Darstellung die zweite Hälfte des Liedtextes



ein.<sup>16</sup> Sie zitieren den absoluten *locus classicus* für die christliche Sicht auf das Wüten der Normannen, den sie typographisch auch als Zitat absetzen:

Never before has such terror appeared,  
as we now have suffered from a pagan race...  
...nor was it thought possible  
that such an inroad from the sea could be made.  
Shrines were desecrated,  
ornaments were plundered  
The bodies of saints were trampled  
The blood of priests was spilled.

Nun ist die von Alkuins Text an einigen Stellen abweichende Übersetzung natürlich nicht ›Thyrfings‹ eigene, sondern stammt aus einem populärwissenschaftlichen, vielfach aufgelegten Buch des Angelsachsenhistorikers John Marsden (vgl. Marsden 1993, S. 34). Eingespielt wird außerdem als pseudogregorianischer Chor mehrmals das pseudoepigraphe ›Normannengebet‹ „*A furore Normannorum libera nos domine*“.<sup>17</sup> Die Stimme der christlichen Opfer der Normanenzüge wird in diesem Fall also zu Gehör gebracht, weil sie durch den Nimbus der quellenmäßigen Verbürgung und der suggestiven Aura des Lateinischen die mythische Überhöhung der normannischen Aggression authentifiziert. Das folgende ›Home Again‹ scheint einen Wandel in der Bewertung von Krieg und Gewalt als identitätsstiftendem Handeln anzudeuten, wenn einer der Krieger in der 1. Person seine Heimkehr als ein müder, gealterter Mann schildert, der die besten Jahre seines Lebens fern der Familie zubringen musste und nun voller Zärtlichkeit die Natur seiner Heimat (Tyresö, einem Vorort von Stockholm, erwartungsgemäß Heimatstadt der Band ›Thyrfing‹) beschreibt.

Ob tatsächlich programmatisch dadurch eingeleitet oder nicht, auf den folgenden Alben verschiebt sich der Fokus, narrativ imaginierte Geschichte und Mythen weichen einer philosophischeren Ausdeutung nordischer Mythologie. Dies gipfelt im letzten Stück, dem Titelstück, des aktuellsten ›Thyrfing‹-Albums ›De Ödeslösa‹ (= „Die Schicksalslosen“, 2013), in dem der erste Morgen nach der Erschaffung der ersten Menschen Aske und Embla geschildert wird und das schon im Songtitel angelegte Fehlen eines Telos im Wesen der Stammeltern des Menschengeschlechts wie eine Palinodie auf die Idee eines genealogischen Imperativs zur Gewalt in ›Sweoland Conqueror‹ erscheint. Eine Scharnierstelle, die uns anschließend auch noch einmal zu ›Enslaved‹ zurückführen wird, bildet dabei das 2002 erschienene Album ›Vansinnesvisor‹ (= „Lieder des Wahnsinns“), das die Band überwiegender in schwedischer Sprache verfasste

<sup>16</sup> Alkuin, *Epistulae* 16, in: MGH Epp. 4, ed. Ernst Dümmler, 42-43,5: “[...] *numquam talis terror prius apparuit in Brittannia, veluti modo a pagan gente perpersi sumus, nec eiusmodi navigium fieri posse putabatur. Ecce ecclesia sancti Cudhberti sacerdotum Dei sanguine apersa, omnibus spoliata ornamentis, locus cunctis in Brittannia venerabilior, paganis gentibus datur ad depredandum.*“

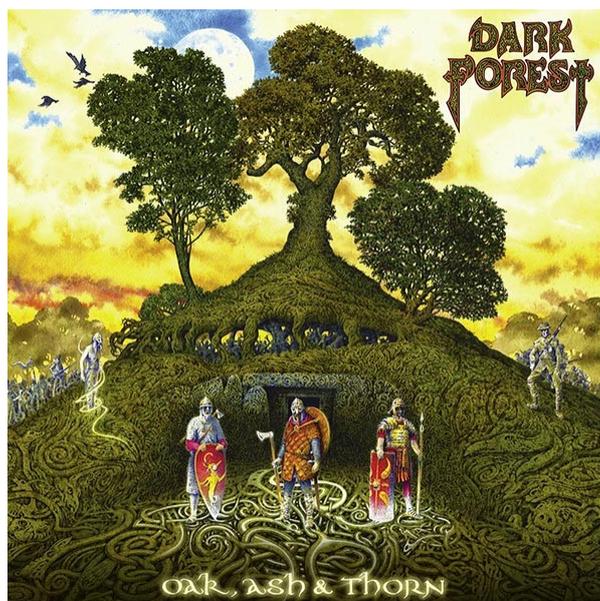
<sup>17</sup> d’Haenens 1967, S. 198. Vgl. Sellheim 2016, S. 513.



als das vorhergehende ›Urkraft‹. Umso mehr fällt einer von nur zwei englischsprachigen Songs ins Auge, ›The Giant's Laughter‹, das das Textheft als eine Übertragung des Gedichtes ›Jätten‹ des romantischen Dichters Esaias Tegnér (1782-1846) ausweist. ›Thyrfing‹ übersetzen die ersten vier Strophen, um das Lied in einem nationalromantischen Weckruf, den der titelgebende zynische Riese an die Jugend des Nordens richtet, enden zu lassen:

Why to be innocent,  
daughter of Embla?  
Behold, in the beast's embrace  
the flower has withered.  
Why are you fighting for your land,  
youth of the north?  
They sold your father's grave for the petty gold?

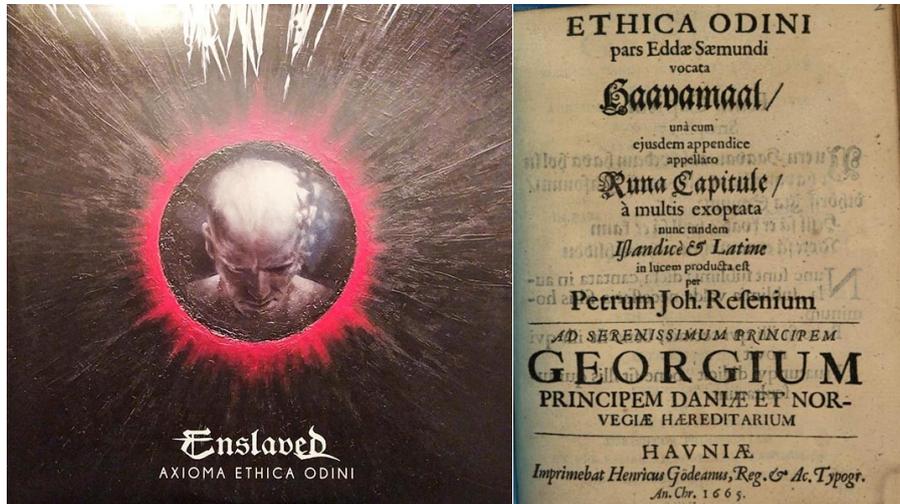
Es ist bemerkenswert, dass einer der beiden englischsprachigen Songs ausgerechnet ein im Original schwedisches Gedicht ist, Fremdgut in der eigenen Textwelt, dessen besonderer Status durch die Übersetzung noch betont wird. Ohne den Songtext noch einer – sicherlich ergiebigen – Prüfung im Hinblick auf den Wandel des Bildes von der epochenübergreifenden ethnischen Kontinuität in den Texten einer prononciert als Viking Metal-Band gestarteten Gruppe unterziehen zu müssen, soll hier für uns im Fokus stehen, dass ›Thyrfing‹ mit der Offenlegung ihrer Inspirationsquelle erstmals die Gewordenheit ihres eigenen romantischen Bildes vom Norden zum Thema machen. Nicht mehr die in groben Pinselstrichen gemalten Gewaltexzesse der Wikinger als imaginierte historische Realie stehen im Vordergrund, sondern die facettenreiche, sprachlich komplexe und von intellektgeschichtlich gewachsenen Deutungsbedürfnissen gesteuerte philosophische Reflexion.



Albumcover von Dark Forest, *Oak, Ash & Thorn* (2020, © Cruz del Sur Music, Bild: <https://darkforest-uk.bandcamp.com/album/oak-ash-thorn>).



Das ist keine Prärogative des Viking Metal: ›Dark Forest‹, eine britische Band, die über Imaginationen von keltischer Geschichte und Mythologie intensiv das eigene Erbe als Briten vermittelt und damit in gewisser Weise auf der ‚Opferseite‘ der Normannenzge und auch schon der angelsächsischen Landnahme steht, reflektiert die romantische Brechung ihrer mythisch-historischen Sujets: Der Titel des jüngsten Albums ›Oak, Ash & Thorn‹ spielt auf ein Gedicht Rudyard Kiplings an, den ›Tree Song‹ aus ›Puck of Pook’s Hill‹ (1906), in dem die Ehrwürdigkeit der Bäume Englands an ihrer Anciennität gemessen wird. Maßstab ist dabei die mittelalterliche, prominent etwa in Geoffrey von Monmouths ›Historia Regum Britanniae‹ festgehaltene,<sup>18</sup> genealogische Fiktion einer trojanischen Abkunft der Briten (von einem eponymen Hektorsohn Brutus nämlich). Den drei Bäumen, die schon vor dem Fall Trojas bzw. der Ankunft von Aeneas und Brutus an ihrem jeweiligen Zielort Britannien begrünt haben sollen, stellt das Albumcover einen römischen, einen angelsächsischen und einen normannischen Krieger gegenüber. Gitarrist Christian Horton zitiert im Text des Titelsongs nicht nur aus dem Gedicht Kiplings, sondern verweist auch in Interviews freimutig darauf.<sup>19</sup> ›Dark Forest‹ wenden Kiplings zur Hochphase englischer Hegemonie verfassten Lobpreis britischer Resilienz in ein tragisches Opferbewusstsein, Identität wird daraus generiert, als imaginierte Ethnie unter auswärtiger imperialer Aggression gelitten zu haben.



Albumcover von Enslaved, *Axioma Ethica Odini* (2010,  Indie Recordings, Bild: Scan aus Privatbesitz) sowie Titelseite der lateinisch-isländischen Erstausgabe des ›Hvamal‹ (1665, Bild:  BSB München).

Einen ähnlichen Weg wie ›Thyrfing‹ sind vielleicht noch prononcierter ›Enslaved‹ gegangen, die sich nach ›Mardraum – Beyond the Within‹ (2000) für zwei Alben (›Monumension‹, 2001, und ›Below the Lights‹, 2003) analog zu ihrer Hinwendung zu Einflüssen aus dem Progressive

<sup>18</sup> Vgl. Griscom 1929, 1, 14-15. Vgl. den ausführlichen Überblick zu der Tradition mit weiterer Literatur in Peters 2018, S. 17-18, Anm. 7.

<sup>19</sup> *Zurück zur Natur* [Interview mit Dark Forest], in: Deaf Forever 35 (2020), S. 120-121.



Rock fast vollständig von ihrer Identität als Viking Metal-Band lösten und auf dem 2004 erschienenen ›Isa‹ (= „Eis“) programmatisch mit Songs wie ›Return to Yggdrasil‹ an ihre Referenzsysteme aus den 1990er-Jahren anknüpften, implementieren diese aber in anthropologisch-philosophischer (z.B. ›Thoughts Like Hammers‹ auf ›Riitiir‹, 2012) oder gelegentlich esoterischer Form (etwa die Meditationen ›Thurisaz Dreaming‹ und ›Nauthir Bleeding‹ auf ›In Times‹, 2015). Eine Schlüsselrolle, ganz ähnlich ›Thyrfings‹ Tegnér-Adaptation, nimmt hier das Album ›Axioma Ethica Odini‹ (2010) ein. Hier muss erneut nicht näher auf die Texte des Albums eingegangen werden – auch wenn Verse wie „Beware the glory tales [...] Let the elders enlighten the path / They have cried for you / They have died for you.“ sich durchaus als Paradigmenwechsel im Verhältnis zur Erbmasse der Vormoderne lesen lassen könnten. Schon der Albumtitel, der als Ringkomposition auf die Struktur des Albums appliziert wird (›Ethica Odini‹ eröffnet die erste Hälfte des Albums, ›Axioma‹ die zweite), ist weniger ein Verweis auf das altnordische Mittelalter, sondern auf das, was die Geistesgeschichte der Frühen Neuzeit daraus gemacht hat: Unter dem Titel ›Ethica Odini‹ erschien die Hávamál, die Sammlung der Odin zugeschriebenen Spruchweisheiten aus der poetischen Edda, 1665 erstmals in zweisprachiger, lateinisch-isländischer Ausgabe und wurde damit dem wissenschaftlichen Diskurs des barocken Europa übereignet.<sup>20</sup>

Auch wenn romantische Dichtung und frühneuzeitliche Altertumskunde Islands zwei sehr unterschiedliche historische Betätigungsfelder des menschlichen Intellekts sind, so sind doch ›Thyrfings‹ ›Jätten‹ und ›Enslaveds‹ ›Ethica Odini‹ letztlich zwei Ausprägungen desselben Bedürfnisses nach Neuaufstellung im Viking Metal – mit den Worten des ›Thyrfing‹-Sängers Thomas Väänänen zu ›Vansinnesvisor‹-Zeiten: „But my interest certainly runs deeper than buying a Mjölner and claiming to be a viking“.<sup>21</sup> An die Stelle einer normannischen *translatio imperii* samt scheinbar bruchloser christlicher Erbschuld gegenüber dem alten Norden und seinen Nachfahren tritt das Bewusstsein, dass die textlichen Bezugssysteme der Bands schon weit vor ihrer Zeit unter wechselnden ideengeschichtlichen Vorzeichen diskursiviert wurden und diese Diskursivierungen geraten nun statt des Gegenstands „an sich“ modellhaft ins Blickfeld. Nicht mehr mythologisierte ethnische Überlegenheit gibt den Ton an, sondern reflektierte kulturelle Deutungshoheit – wie es der Titel des jüngsten Albums von ›Borknagar‹, einer norwegischen Black Metal-Band, die den Thorshammer *pro forma* immer noch im kalligraphierten

<sup>20</sup> *Ethica Odini pars Eddae Saemundi vocata Haavamaal una cum eiusdem appendice appellato Runa Capitule a multis exoptata nunc tandem Islandice et Latine in lucem producta est per Petrum Joh. Resenium, Kopenhagen: Gødeanus 1665.*

<sup>21</sup> <https://www.voicesfromthedarkside.de/interview/thyrfing/> (ohne Datierung; Stand: 01.12.2020).



Bandlogo trägt, ansonsten aber vor allem progressive Rockmusik fabriziert, emblematisiert: ›True North‹ (2019).

Vor dem Hintergrund einer explodierenden Popularität des Viking- und Pagan- Metal in den späten 2000er-Jahren einerseits und der stets an den Rändern des Genres lauernenden Gefahr des Rechtsextremismus andererseits kann dies als künstlichere Selbstbehauptungsstrategie zwischen Banalisierung und Radikalisierung insbesondere norwegischer Black Metal-Bands gewertet werden, die sich immer stärker als Teil des bürgerlichen Kulturbetriebs verstehen und entsprechende Kanonisationsprozesse durchlaufen.<sup>22</sup>

### now everyone choose your side – Sozialutopie und innerweltlicher Chiasmus am Ende der Dinge

Zu den größten Profiteuren des eben erwähnten Booms im Viking Metal zählte die schwedische Band ›Amon Amarth‹, die in den vergangenen 15 Jahren kontinuierlich zu einer der erfolgreichsten Metalbands der Welt geworden ist und ihren Stil dabei graduell von melodischem Death Metal zu eingängigerem Heavy Metal mit immer noch charakteristischem gutturalem Gesang („growls“) gewandelt hat. Die Band aus Göteborg hat ihren Namen zwar dem Werk Tolkiens entlehnt, frönt jedoch schon seit dem ersten Album ›Once Sent from the Golden Hall‹ (1996) ausschließlich den für diese Studie relevanten Sujets: Wikinger und die Götter des Nordens.

Schon in den ersten beiden Songs werden unter anderem die mittlerweile sattsam bekannten Topoi der exzessiven Gewalt gegenüber dem Christentum als Rache und Befreiungsschlag (›Ride for Vengeance‹) und der heroischen Fahrt mit dem Drachenboot (›The Dragon’s Flight across the Waves‹) bedient. Zugleich verweisen die Darstellungen der tapferen Krieger auch immer wieder aus den Texten heraus auf die fünfköpfige Band, deren erzählerische Avatare die Wikinger in den Texten sind, so z.B. in ›Victorious March‹ („Ten heavy feet / walk the blood-soiled ground. / With rhythm these / five warriors march.“), ›Friends of the Suncross‹ („We are five of us / friends of the suncross, / strong and brave to the grave.“) oder im abschließenden Titelsong („Five horsemen in armour bright / waiting in the flashing light / looking down upon the field, / here Vikings fight with axe and shield.“).

---

<sup>22</sup> Hier ist etwa an Auftritte der Band ›Satyricon‹ mit dem norwegischen Nationalorchester, Schulprojekte zur nordischen Mythologie der Band ›Helheim‹ oder zuletzt einer Dokumentationsreihe des Regionalsenders ›TV Haugaland‹ zu denken, die die Bandgeschichte von ›Enslaved‹ als ein Stück Heimatgeschichte erzählt.



Albumcover von Amon Amarth, *Once Sent from the Golden Hall* (1998, © Metal Blade Records, Bild: <https://amonamarth.bandcamp.com/album/once-sent-from-the-golden-hall>) und *Versus the World* (2002, © Metal Blade Records, Bild: <https://amonamarth.bandcamp.com/album/versus-the-world>).

Auch das Albumcover zeigt die Silhouetten von Fünf Männern vor dem, was dann vermutlich das Tor zur goldenen Halle in Asgard ist. Anstatt eine heroische Filiation entwerfen, geben die Texte also vor, dass ›Amon Amarth‹ im Moment der performativen Verwirklichung ihrer Musik tatsächlich zu den Wikingern werden, von denen sie singen. Die antichristliche Polemik als Spielwiese für die im Death Metal topischen Gewaltphantasien schwindet im Laufe der folgenden Alben: So widmen sich auf dem zweiten und dritten Album ›The Avenger‹ (2000) und ›The Crusher‹ (2001) immerhin noch drei bzw. fünf Songs (›Bleed for Ancient Gods‹, ›The Last with Pagan Blood‹ und ›God, His Son and Holy Whore‹ bzw. ›Bastards of a Lying Breed‹, ›Masters of War‹, ›The Sound of Eight Hooves‹, ›Annihilation of Hammerfest‹ und ›Releasing Surtur's Fire‹) der Konfrontation von altem und neuem, rechtem und falschem Glauben. Ab dem vierten Album ›Versus the World‹ (2002) tritt dieser Aspekt zurück zugunsten von historischen und mythologischen Narrativen oder Saga-Nacherzählungen. Durch die Kollaboration mit der Re-Enactment-Gruppe ›BlóðvitniR – Die Jomswikinger‹ (vgl. Heesch 2010, S. 74-75) für Bühnenshows und deren Zurückspiegeln in das Konzeptalbum ›Jomsviking‹ (2016) wird aber auch der Aspekt der performativen Verwirklichung des in den Texten Geschilderten wichtiger.

Das bahnt sich jedoch schon mit dem genannten ›Versus the World‹ an, dessen Eröffnungstück ›Death in Fire‹ uns hier noch einen näheren Blick wert sein soll. *Prima vista* ist der Song nicht viel mehr als eine – musikalisch immens wirkungsvolle – Schilderung der letzten Dinge in der nordischen Mythologie: Ragnarök in seinem erhabenen Schrecken, alles brennt, kämpft, stirbt. Die ersten vier Strophen werden jeweils abgeschlossen von dem nur im ersten Wort variierten Vers „Live/fight/burn/die for honor, glory, death in fire!“. Bevor nun der ausichts-, aber nicht sinnlose Kampf der kosmischen Auflösung, dem Auseinanderbrechen der



Welt(en) weicht, ergeht eine eigenartige Weisung an eine gedachte zweite Person, die schon zuvor in den Ermahnungen „Always charge, never bend, [...] make your stand“ und „Total war is here, / face it without fear.“ präsent war, denn nun heißt es:

Forces of chaos is on the move.  
Everyone, choose your side!  
And know the end is coming soon,  
the day for all to die.

Diese eigenwillige Formulierung im Hinblick auf ein durch Schicksalsmächte vorgegebenes eschatologisches Ereignis kann uns als Schlüssel dienen, um besser zu verstehen, wie die vielfach absurd scheinenden, aber trotz ihrer Topikalität oft minutiös und immer mit großer Detailverliebtheit ausgearbeiteten Textwelten und Bezugssysteme in dem Schaffen der hier vorgestellten Bands zu verstehen sind. In der Logik des mythologischen Ereignisses wäre der apokalyptische Weltenbrand schließlich ein schmerzlich zu später Zeitpunkt, um sich für eine Seite zu entscheiden, und die Entscheidung wäre auch nicht in Form einer spontanen Willensbildung, sondern durch ein Leben von Tugend und kriegerischem Opfermut getroffen worden. Auflösen lässt sich dieser Widerspruch nur mit dem deiktischen Charakter des Metal:<sup>23</sup>

›Amon Amarth‹ Ragnarök ist nicht die ferne eschatologische Perspektive einer Mythologie, so wie auch die fünf Wikinger des ersten Albums nicht die typologischen oder genealogischen Urahnen der Band waren, sondern die Band selbst – Ragnarök ereignet sich in dem Song, jedes Mal, wenn er von der Band (ggf. als Tondokument) gespielt und von den Hörern mitvollzogen wird. Seine höchste Erfüllung erlangt dieser performante Weltenbrand natürlich im Livevortrag, in der Gemeinschaft möglichst vieler Fans, die mit der Band für 4 Minuten und 54 Sekunden den von Lautstärke, Requisite und darstellendem Spiel gestützten Fiktionalitätskontrakt schließen, dass nun Ragnarök ist und man sich für die richtige Seite entschieden hat. Damit ist das polare Gegenteil von dem erreicht, was wir im vorherigen Kapitel bei ›Thyrfing‹ und ›Enslaved‹ in ihrer jüngeren Phase beobachtet haben, wo die Stufen geistesgeschichtlicher Aneignung von Altnordischem mitgedacht und der Hermeneutik dienstbar gemacht werden. Das heißt nicht, dass ›Amon Amarth‹ Schwächen in der realienkundlichen und literarischen Kontextualisierung aufweisen – im Gegenteil, insbesondere ihre erzählenden Texte (wie etwa die beiden Teile von ›Loke’s Treachery‹ auf ›With Oden on Our Side‹, 2006, und ›Surtur Rising‹, 2011) zeugen sowohl von Recherche als auch von einem genuinen literarischen Ausdruckswillen. Was aber einen Song wie ›Death in Fire‹ auszeichnet, ist seine Fähigkeit, Kosmisches nicht nur zu erzählen, sondern auch stattfinden zu lassen.

<sup>23</sup> Vgl. Masciandaro 2015, S. 1-16. Vgl. auch Deanna 2010, S. 49-51 zum Tragisch-Ekstatischen im Metal.



Noch deutlicher als bei ›Amon Amarth‹ wird dies bei den ebenfalls schwedischen ›Unleashed‹, die ebenfalls als konventionelle Death Metal-Band begonnen haben, die Wikingerthematik dann allmählich auf die genretypischen Textwelten aus sadistischen Gewalt- und kosmischen Vernichtungsphantasien aufmoduliert haben. In der von ›Unleashed‹ über die Länge mehrerer Alben jüngeren Datums (›Odalheim‹, 2012; ›Dawn of the Nine‹, 2015; ›The Hunt for the White Christ‹, 2019) entsponnenen Geschichte trennt nicht Ragnarök die Spreu vom Weizen, sondern der Widerstand einer Gruppe freiheitsliebender Krieger aus „Svithiod“ gegen „White Christ“, der sich die aus dem Weltenbrand neu erstandene Welt zu Eigen machen will.



Albumcover von Unleashed, *The Hunt for White Christ* (2019, © Napalm Records, Bild: <https://unleashed.bandcamp.com/album/the-hunt-for-white-christ>).

Das von ›Unleashed‹ entworfene Narrativ ist eine Art eddischer *fan fiction*, in der auf die Vorstellung, dass der weltenerstörende Endkampf am Ende der Zeit zugleich Geburtsstunde einer neuen Welt ist, eine *story world* aufgesattelt wird, die sich zu ungefähr gleichen Teilen aus nordischer Mythologie und Wikingertopik, comichafter Action- und Superheldengeschichte und einer allegorisierten Rekapitulation des eigenen Wirkens als Band samt Verneigung vor den Fans in verschiedenen Regionen Europas und der Welt speist. Die Welt, und zugleich das Album, mit dem die seit 1989 aktive Band die Handlung eröffnet, trägt den Namen ›Odalheim‹ (2012) – ein sprechender und in gewisser Weise tautologischer Name, bezeichnet das Präfix „odal-“ doch das Erbrecht auf den eigenen Besitz. Die Krieger aus „Svithiod“, die Avatare der Band und ihr Gefolge, haben sich, so wird impliziert, die Welt nach Ragnarök rechtmäßig erworben und müssen ihren Anspruch darauf nun gegen eine Organisation namens „White Christ“ verteidigen, die ihren Namen, wie uns das Textheft zu ›Odalheim‹ informiert, einem gängigen Epitheton von Jesus Christus in der altnordischen Literatur verdanke. Tatsächlich findet sich der „Hvíta-Kristr“, dem auch schon ›Amon Amarth‹ in ›Ride for Vengeance‹ (auf ›Once Sent



from the Golden Hall«, 1998) als Terminus an lediglich zwei zeitgenössischen Belegstellen in der skaldischen Literatur, was jedoch, ganz ähnlich wie bei der Etymologie von ›DoomSwords‹ Langobarden oben, die nationalromantische Philologie des 19. Jahrhunderts nicht davon abgehalten hat, den Begriff als ein geläufiges Epitheton für den Heiland aus der Zeit der Konversion zu werten (vgl. Busigyn 2011, S. 1-2).

›Unleashed‹ „White Christ“, der alle Züge eines comichaften Superschurken trägt, die zugleich eine große Schnittmenge mit den topischen Gräueltaten der Christianisierung, wie wir sie oben bereits im skandinavischen Viking Metal kennengelernt haben, aufweist: Von seinem Hauptquartier in „Jorsala“, dem altnordischen Namen Jerusalems, aus befiehlt der „White Christ“, die Heimstätten Unschuldiger zu plündern und ihre Frauen zu schänden. Unter Aufbietung aller Kräfte und mit tatkräftiger Unterstützung ihrer Verbündeten aus aller Welt, von den Angelsachsen über die Maya zu den römischen Legionen gelingt es dem Widerstand, den Krieg in die Heimat des Feindes zu tragen (›The Hunt for the White Christ‹, 2019), die Klage-mauer einzureißen, hinter der er sich verschanzt und schließlich die Welt von seinem Joch zu befreien. Nach der Vernichtung des „White Christ“ ist die Welt ein plurales, tolerantes Utopia für Rechtschaffene aller Kulturen. Wenig wird hier ernst gemeint sein, bis auf ein diffuses Bekenntnis zur eigenen Musik, ihren Hörern – die Weltreise der Widerstandskämpfer dürfte Tourneen der Band und den Kontakt mit ihren Anhängern in den jeweiligen Regionen der Welt kodieren – sowie zum Lebensstil des Rockmusikers im Allgemeinen (dass die Helden auf Motorrädern unterwegs sind, versteht sich von selbst), doch macht das die Nutzung von altnordischen Authentizitätsmarkern umso prägnanter: Ihren rudimentären, antireligiösen Humanismus überblendet die Band einerseits mit einer plakativen, bunten Actionhandlung, beides wird andererseits aber durch Topographie und Terminologie an die Identität der Band als einer skandinavischen Viking-Death Metal-Band gebunden.

### Sandalenfilmwaräger und mediävistische Geschichtsaugmentierung

Eine Band, die ihre Wikingergeschichten in frappanter Weise in Akkuratess interessiert historischer Laien, Leidenschaft für klassische Monumentalfilme und eine einfache, aber prägnante und empathische Charakterzeichnung einbettet, sind die Finnen ›Turisas‹. Nach einem ersten Album (›Battle Metal‹, 2004) das noch etwas unentschieden zwischen historischen und phantastischen Sujets mit dem gelegentlichen Trinklied dazwischen stand, wandte sich die Band, bzw. ihr Sänger und kreativer Kopf Mathias Nygård, für zwei (bzw. zweieinhalb, wenn man die Skizzensammlung ›Turisas 2013‹, 2013 hinzurechnet) Alben einem speziellen Zweig



unseres Gegenstands zu, den Warägerzügen nach Byzanz, der Warägergarde am oströmischen Kaiserhof und der Desertion des nachmaligen norwegischen Königs Harald III. Ashley Walsh zeichnet in einer brillanten Analyse nach, wie nicht nur auf einer textlichen, sondern auch auf einer gattungspoetologischen Ebene die Warägeralben von ›Turisas‹ ein komplexes Geflecht an Querverweisen zwischen den erzählenden und beschreibenden Texten der beiden fraglichen Alben und verschiedensten für die Warägerzüge und die mit den Warägern in Kontakt kommenden Kulturräumen kulturellen und literarischen Markern konstruieren.



Albumcover von Turisas, *Stand Up and Fight* (2011, © Century Media, Bild: Scan aus Privatbesitz).

Ausgangspunkt hierfür ist eine gesprochene Passage im ersten Stück von ›The Varangian Way‹, wo die Biographien der Teilnehmer der Expedition als „strands of different lengths“ bezeichnet werden, womit eine Spur zu den taettir gelegt wird, die Walsh an verschiedenen Stationen der Reise verfolgt und aufschlüsselt (vgl. Walsh 2013, S. 71-76). Auch aus mediävistischer und byzantinistisch-kunsthistorischer Perspektive sind ›Turisas‹ bereits eingehender beleuchtet worden (vgl. Bosselmann-Ruickbie 2018), daher sollen sich die knappen Ausführungen zu den Warägeralben hier beschränken auf die Problematisierung und Subvertierung des Bildes vom grausamen, unerschütterlichen Krieger oder zumindest der unbeirraren, disziplinierten Kampfmaschine des oströmischen Kaisers – wie es etwa das kurz nach ›The Varangian Way‹ veröffentlichte Stück ›Varyags of Miklagard‹ vom ›Amon Amarth‹ (auf ›Twilight of the Thunder God‹, 2008) vermittelt. Das zweite Stück des zweiten thematischen Albums ›Stand Up and Fight‹ (2011) trägt den Titel ›Take the Day!‹ und beschreibt die Begegnung der Warägergarde



mit einem nicht näher präzisierten feindlichen Heer im Osten, das offenbar alle regulären Truppen der Byzantiner bereits aufgerieben hat. Der Songtext setzt ein mit dem Warten der in die erste Schlachtreihe entsandten Waräger:

Long is the hour for the waiting man.  
The front line is to be ours, awaiting the command.  
Some sit silently on the floor, bemused and empty-gazed,  
I go through my gear once more, already knowing all is in place.

Die Subversion der Gattungskonvention ist kongenial: Von allen Gemütszuständen, in denen der Viking Metal seine barbarischen Helden darstellen kann, selektieren ›Turisas‹ diejenigen, die sich am allerwenigsten für den altnordischen Heroen ziemen, weil sie genuin unheroisch sind: Ungeduld, Nervosität und Langeweile. Auch wird das obligatorische Waffenarsenal angedeutet, aber nicht genannt, sondern lapidar mit dem Verweis, dass alles da sei, wo es hingehöre, abgetan und auf das Unbehagen des Sprechers über das, was in der klassischen Topik des Viking Metal Quell höchstens Entzückens sein müsste, den möglichen Tod in der Schlacht nämlich, zurückreflektiert. Es sind die byzantinischen Truppen, die den Warägern überhaupt erst ihr heroisches Selbstverständnis eingeben – indem sie in ihnen den Typus des Viking Metal-Kriegers sehen, der zu sein die Charakterzeichnung des Songs ihnen verweigert hat:

Scattered remains of our own troops, we meet as we advance:  
"Turn around while you can fools, you won't stand a chance"  
But deep within their eyes you see, hope mixed with respect  
They're here, the men from beyond the sea, the fight is not over yet.

Erst durch die hoffnungsvolle Projektion von stereotypen Kategorien auf die „Männer von jenseits des Meeres“ werden sie zu dem, was das Genre von ihnen verlangt, wenn der Refrain sie im Chor singen lässt: „Bring it on – we are not afraid!“. Mit großer Freude subvertieren ›Turisas‹ weitere Gattungskonventionen, wenn sie etwa dem ehnsten Antagonismus im Viking Metal den Boden entziehen, indem es im ersten Lied ›The March of the Varangian Guard‹ – zutreffenderweise – von der Warägergruppe heißt: „There's men of the cross and the hammer [...] Diversity is what unites us.“ oder das unmissverständlich am peplum-Klassiker ›Ein Kampf um Rom‹ (1968) inspirierte Cover von ›Stand Up and Fight‹ erstmals in der Geschichte des Metal Wikinger für eine Kirche (nämlich die Hagia Sophia) kämpfen lässt. Schon die ›Miklagard Overture‹, der letzte Song des Vorgängeralbums ›The Varangian Way‹ löst die aus- und abgrenzende Binarität geographisch-ethnographischer Identitätszuschreibungen auf: „In astonishing colours the East meets the West [...] My sun rose in the North and now sets in the South.“ Auch in anderer Hinsicht ist die durch das Sujet der Musik gestiftete Bandidentität eine hybride: Wie bei Amon Amarth und Unleashed gibt es Querverweise zwischen Performanz und



Ikonographie der Band als kollektiver Bühnen-persona einerseits und der erzählten, in diesem Fall historisch lokalisierten Handlung der Texte:

Guards of glory and of might,  
red as blood and black as night.

Der ironische Anachronismus ist aber ein doppelter:<sup>24</sup> Nicht nur fingiert die – byzantinistisch hervorragend informierte – Band eine Uniform für die Warägergarde,<sup>25</sup> sie gleicht sie auch der Maske und Kostümierung ihrer eigenen Bühnenshows an, wie sie sich schon darboten, bevor die Warägerzüge thematisch in den Blickpunkt der Band gerückt sind. Insgesamt gibt es also vier Faktoren, die im Zusammenspiel die Sonderstellung einer Band wie ›Turisas‹ im altnordisch engagierten Metal ausmachen: Helden, die keine Typen sind, sondern in moderner Erzähltechnik ausgeleuchtet werden, bewusste Offenlegung der Instanzen, durch die das eigene Wikingerbild gebrochen ist, ein doppelbödiges Spiel mit der Übereinstimmung von performender Band und erzählten Figuren und schließlich der – im ursprünglichen, auf- nicht abwertenden, Wortsinn – „dilettantische“ mediävistische Enthusiasmus, mit dem die Band bzw. ihr Kopf sich in die byzantinische Geschichte eingearbeitet und sich selbst befähigt hat, mal mehr, mal weniger subtil Nachweise der eigenen Gelehrsamkeit mit Narrativ und Ästhetik der entfalteten Textwelt zu verweben.

Autorisierung durch mediävistische Sachkenntnis erfolgt aber nicht nur durch engagierte Laien, die aus der musikalischen Betätigung heraus Expertise anstreben, sondern wir finden mit einem letzten Paar an Beispielen ebenfalls den umgekehrten Fall vor, dass Vertreter fachlich affiner wissenschaftlicher Disziplinen Ergebnisse oder auch nur „Beifang“ ihrer Forschung in den Metal hineinragen. Die deutsch-isländische Band ›Árstíðir Lífsins‹ wird konzeptionell im Wesentlichen getragen von zwei deutschen Musikern, die beide Teil des institutionellen geisteswissenschaftlichen Betriebs sind bzw. waren: Marcel Dreckmann war Dozent für nordische Philologie an der WWU Münster und Stefan Drechsler bekleidet derzeit eine Graduiertenstelle an der Universität Bergen (Norwegen). Beide sind Spezialisten für die altnordischen Sprachen, Drechsler ist in seinen Forschungen spezialisiert auf die kodikologische Überlieferung altisländischer Literatur.

Das professionelle Expertenwissen wird auf den Alben der Band umgesetzt in ambitionierte Textkonzepte, die sich inhaltlich und formal an der Literatur des mittelalterlichen Skandinaviens bedienen. Ein Interview Drechslers mit metal.de legt beredtes Zeugnis davon ab.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Zu Metachronismen im Metal vgl. Barratt-Peacock / Hagen / Walter 2019, S. 137-144.

<sup>25</sup> Die es in der hier suggerierten „Uniformität“ wohl nie gegeben hat, vgl. Dawson 2015, S. 84.

<sup>26</sup> <https://www.metal.de/interviews/arstidir-lifsins-interview-mit-stefan-zu-saga-a-tveim-tungum-ii-eigi-fjoll-ne-firdir-408161/> (Stand: 03.12.2020).



Der Bandgründer und Multiinstrumentalist skizziert die inhaltlichen Grundlinien des jüngst veröffentlichten zweiten Teils eines umfangreichen Doppelalbums mit dem Titel ›Saga á tveim tungum II: Eigi fjöll né firðir‹ (›Saga in zwei Sprachen II: Weder Berg noch Fjord‹, 2020), das die fiktive Geschichte eines aus Island exilierten Geschwisterpaars, das getrennt wird und erst auf dem Schlachtfeld von Stiklestad wiedervereint ist, als die Schwester den Bruder dort gefallen auffindet. Der überspannende historische Kontext ist also auch hier die Christianisierung Skandinaviens und die Rolle des nachmalig Heiligen Olaf in den damit einhergehenden gesellschaftlichen und kulturellen Umbrüchen. Das Album ist, wie die anderen Veröffentlichungen der Band auch,<sup>27</sup> im besten Sinne ein multimedialer Professorenroman, auf dessen wissenschaftliche Tiefenschärfe Drechsler sichtlich stolz ist, denn neben dem – für wikingerkundige Metalfans beinahe schon trivialen – historischen Hintergrund sind es vor allem die formalen Muster der altnordischen Literaturgeschichte, die der Musiker hervorhebt.<sup>28</sup>

Drechsler weiß um das seiner gelehrten Expertise geschuldete Alleinstellungsmerkmal unmittelbarer Quellenkunde als Inspiration für die Textkonzepte der Band und grenzt sie poetologisch – für unsere Überlegungen besonders prägnant – von zwei konventionellen Wegen des Zustandekommens altnordischer Referenzsysteme im Metal ab: Einerseits den tradierten Topoi des Metal selbst („Diese Komplexität würde ich ungerne missen, um etwa heutigen Standards von Heavy Metal-Texten entsprechen zu wollen.“) und andererseits der populärwissenschaftlichen oder -kulturellen Vermittlung („Nein, wir verwenden keine Literatur und Dichtung, die nicht aus dem Mittelalter stammt.“) Mit diesem unbedingten Streben nach Authentizität, das sich aus einem wissenschaftlich hergeleiteten Vorrecht des Primärtexts begründet, ist das bisher überwiegende hermeneutische Schema auf den Kopf gestellt: Nicht mehr der Metal bedient sich der Wikinger, um sich selbst und seine Akteure deuten zu können, sondern die Primärtexte und der intellektuell redliche Umgang mit ihnen greifen auf den Metal als Exegeteninstrument zurück. Die deutsch-dänische Neofolk-Band ›Heilung‹ (die auf großen Metal-Festivals spielt) bezeichnet ihre ritualistische Selbstverrätselung in der Polyglossie mittelalterlicher

---

<sup>27</sup> Sowie auch anderer Projekte der beteiligten Musiker: Dreckmann und Drechsler haben in der Band ›Wöljager‹ erstmals das Münsterländer Platt für den Black Metal erschlossen und Dreckmann vertonte im jüngsten Album seiner Band ›Helrunar‹ (›Vanitas Vanitatum‹, 2018) barocke Dichtungen von Andreas Gryphius.

<sup>28</sup> „Aufgrund der christlich-kämpferischen Ausrichtung des [ersten, Anm. CP] Albums, haben wir viele christliche, altnordische Synonyme (heiti) und Paraphrasen (kenningar) benutzt, sowie entsprechende skaldische Poesie und Beschreibungen aus den Königssagas. [...] Im zweiten Teil der beiden Alben haben wir eine Vielzahl heidnischer Umschreibungen verwendet, die der eddischen und skaldischen Poesie entstammen, welche tief in dem mythologischen Verständnis der damaligen Gesellschaft begründet liegen. Dies verleiht dem Album einen gewissen vorchristlich-religiösen Touch. [...] Wir verwenden skaldische Poesie bereits seit unserem ersten Album, zum selben Zweck. Ab davon ist die Skaldik, ähnlich wie die eddische Poesie, sehr ästhetisch und spiegelt absolut vergleichslos die behandelte Zeit wider.“



Sprachstufen als „augmented history of the early middle ages“<sup>29</sup> – ein vielsagender Terminus, der sich auch auf die faszinierende Herangehensweise von Árstíðir Lífsins anwenden ließe: In einem post-geschichtsbewussten Zeitalter kann Metal als multimediales performantes Ereignis zwischen Musiker und Hörer in einmaliger Prägnanz suggerieren, „wie es eigentlich gewesen ist“ (Ranke).

### Schlussbetrachtung<sup>30</sup>

Metal ist mit heiligem Ernst praktizierte Unterhaltungsmusik, Metal fühlt sich an kein Decorum außerhalb der szeneeigenen Konventionen gebunden, Metal ist ein musikwirtschaftlich wichtiger – und dank des anachronistischen Starrsinns seiner Hörer, Tonträger zu erwerben stabiler – Faktor, Metal ist neben Kriminalromanen und Konsumgüterdesign der wichtigste kulturelle Export des zeitgenössischen Skandinavien – jeder einzelne dieser Faktoren würde es schon rechtfertigen, eine geschichtskulturelle Fallstudie zu einem beliebigen Gegenstand oder zu einer beliebigen Epoche vorzunehmen – wenn womöglich auch nicht in dem Umfang, in dem es hier geschehen ist. Doch hinzu kommt noch der Umstand, dass Metal und das Mittelalter, dass Metal und der mittelalterliche Norden augenscheinlich so fest miteinander verwachsen sind, dass man das eine selten ohne das andere bekommt, wenn man den Blick nur ein wenig über die akademische Mauerzinne hebt.

Zugleich werden „the swords, the fantasy, the sexism and the outrageous histrionics“ als Kennzeichen des Metal kaum irgendwo so gut sichtbar wie dort, wo er eine thematische und ästhetische Allianz mit den Wikingern eingeht – doch sollte unser Durchgang gezeigt haben, dass hinter dieser Allianz mehr steckt als das deplorable letzte Aufgebot eines weißen, männlichen ancien régime, das sich vergebens gegen die postkoloniale, postpatriarchale neue Welt

<sup>29</sup> Diese Figur scheint zentral für das Selbstverständnis der Band geworden zu sein, ist sie doch mittlerweile auch der Name ihres Instagram-Accounts geworden: <https://www.instagram.com/amplifiedhistory/?fbclid=IwAR1is9DzPOawqMCbGLo39w3qQARZkp1NA0e21F8aoM257bm85IXuG8v1QRc> (Stand: 03.12.2020). Mit ihrer authentizitätsfixierten Herangehensweise stehen ›Heilung‹ bei Weitem nicht allein da. So musizieren etwa auch die aus norwegischen Black Metal-Musikern zusammengesetzten ›Wardruna‹ im und mit der Natur: Einige Lieder sind im Wald statt im Studio aufgenommen und greifen auch auf die dortigen Materialien als Instrumente(nersatz) zurück. Dass ihr Schaffen durch Beteiligung am Soundtrack von ›Vikings‹ (›Fehu‹ auf dem Album ›Yggdrasil‹, 2013) wiederum auch einer großen popkulturellen Öffentlichkeit geläufig ist, illustriert die vielfachen künstlerischen und pragmatischen Verschränkungen zwischen künstlerischem Elitismus und Breitenkultur. Der erste Song des genannten Albums ›Yggdrasil‹ ›Rotlaust tre fell‹ („Ein Baum ohne Wurzel fällt“) bringt die sehr stark mit der nordischen Natur verknüpfte (s.o.) Sehnsucht nach Schaffung einer ethnisch-kulturellen Identität sinnbildlich auf den Punkt.

<sup>30</sup> Natürlich ist auch dieser umfangreiche Durchgang dennoch höchst selektiv geblieben: Dass etwa Bands wie die färöischen ›Tyr‹, an deren Diskographie sich ein permanenter Aushandlungsprozess zwischen autochthoner Standortbestimmung mittels etwa traditioneller Kettentänze und Einbringung in die ökonomisierte popkulturelle Wikingertopik ablesen lässt, nicht zur Sprache gekommen sind, liegt auch an der dahingehend bereits recht komfortablen Forschungslage, vgl. Ashby / Scofield 2015 und Christensen 2019.



aufbäumt, das Karl Spracklen, der Urheber jener süffisanten, aber durchaus zutreffenden Zustandsbeschreibung, dahinter wähnt.<sup>31</sup> Schon aufgrund der für die Subkultur spezifischen Beharrungs- und Kanonisierungsprozesse, aber auch dank der Durchlässigkeit für ein enorm diverses Spektrum an unterschiedlichen Expertisen und Erfahrungswirklichkeiten an ihren Rändern gibt es den Wikinger im Metal genau so wenig wie es den Metal gibt.

Vielmehr sehen wir den mittelalterlichen Norden als Projektionsfläche für Identitäten, Gruppenkodizes und Geschichtsbilder ebenso wie als eine reine Kulisse für anderweitige, formal oder inhaltlich gegenwartsbezogene Narrative und Deutungsmuster, als enthusiastisches Ausleben einer mediävistischen Laienbetätigung und für die Anreicherung der eigenen wissenschaftlichen Expertise. Was den Metal als geschichtskulturelles Forschungsfeld so faszinierend macht, ist dass er im Kern eine Spielart der Popkultur ist, die sich selbst aber wahrnimmt und über sich Rechenschaft ablegt im Modus des kollektiven Gedächtnisses bürgerlicher Hochkultur und so immer wieder Zeitkapseln des Geschichtsbewusstseins einer bestimmten breitenkulturellen Ära generiert, die von den Folgegenerationen der Szene kreativ aufgenommen und neu ausverhandelt werden, sodass sich mit Fortbestehen des Phänomens Metal immer komplexere, vielschichtigere und reflektiertere Zugänge zu einer populären Facette des Mittelalters ausgebildet haben, vom überdrehten Machismo eines Conan-haften Beutegreifers über die ethnographische Sehnsucht, auch südlich der Alpen Sohn des Nordens sein zu können, die barocke Esoterik der Ethica Odini und die mit unmittelbar mittelalterlicher Stimme sprechende Neoskaldik des Black Metal hin zu hollywoodhaften Breitwandwarägern im heißen Staub Kleinasiens.

---

<sup>31</sup> Spracklen 2015, S. 373. Letztlich bezichtigt Spracklen den Viking und Pagan Metal insgesamt einer unbewussten Komplizenschaft in der Fortschreibung der Unterdrückung der Frau und des globalen Südens durch die heteronormative Ordnung des Westens (ebd. 365-370). Der entgegengesetzte Pol des Spannungsfeldes an Deutungen wird von Gonzalez 2019, S. 122-130 abgesteckt, die am Beispiel der Metalszene in den lateinamerikanischen Ländern herausarbeiten, dass Latinos die Romantisierung eines vorchristlichen Skandinaviens als eine emanzipatorische, kolonialismuskritische Botschaft erleben und als Solidarierungsangebot einer ebenfalls von christlichen Westeuropäern marginalisierten Kultur verstehen können.



## ZITIEREMPFEHLUNG

Christian Peters, *Lucky Leif und die bärtigen Männer – Wikinger in Rock und Metal*, in: Mittelalter Digital 1, Ausgabe 2 (2020), S. 118-163.

## DISKOGRAPHIE

Amon Amarth, *Once Sent from the Golden Hall* (1998)  
Amon Amarth, *The Avenger* (1999)  
Amon Amarth, *The Crusher* (2001)  
Amon Amarth, *Versus the World* (2002)  
Árstíðir Lífsins, *Saga á tveim tungum II: Eigi fjöll né firðir* (2020)  
Bathory, *Blood Fire Death* (1988)  
Bathory, *Hammerheart* (1990)  
Bathory, *Twilight of the Gods* (1991)  
DoomSword, *DoomSword* (1999)  
DoomSword, *Let Battle Commence* (2003)  
DoomSword, *My Name Will Live On* (2007)  
DoomSword, *Resound the Horn* (2002)  
DoomSword, *The Eternal Battle* (2011)  
Enslaved, *Axioma Ethica Odini* (2010)  
Enslaved, *Eld* (1997)  
Enslaved, *In Times* (2015)  
Enslaved, *Isa* (2004)  
Enslaved, *Riitiir* (2012)  
Jethro Tull, *Broadsword and the Beast* (1982)  
Jethro Tull, *Minstrel in the Gallery* (1975)  
Led Zeppelin, *Houses of the Holy* (1973)  
Led Zeppelin, *III* (1970)  
Manowar, *Gods of War* (2007)  
Manowar, *Hail to England* (1984)  
Manowar, *Into Glory Ride* (1983)  
Manowar, *Kings of Metal* (1988)  
Manowar, *Sign of the Hammer* (1984)



Robert Calvert, Lucky Leif and the Longships (1975)  
Thyrfing, De Ödeslösa (2013)  
Thyrfing, Thyrfing (1998)  
Thyrfing, Urkraft (2000)  
Thyrfing, Vansinnesvisor (2002)  
Turisas, Stand Up and Fight (2012)  
Turisas, The Varangian Way (2007)  
Unleashed, Dawn of the Nine (2015)  
Unleashed, Odalheim (2012)  
Unleashed, The Hunt for the White Christ (2019)

## LITERATURVERZEICHNIS

### Primärliteratur

Griscom 1929: Geoffrey von Monmouth, *Historia Regum Britanniae*, ed. A. Griscom, London / New York 1929.

### Sekundärliteratur

Ashby / Scofield 2015: Steven P. Ashby / John Scofield, »Hold the Heathen Hammer High«: *Representation, Re-enactment and the Construction of ›Pagan‹ Heritage*, in: *International Journal of Heritage Studies* 21/5 (2015), S. 493-511.

Peacock / Hagen / Walter 2019: Ruth Barratt-Peacock / Ross Hagen / Brenda S. Gardenour Walter, *Finding the Past in the Present and the Present in the Past*, in: Ruth Barratt-Peacock / Ross Hagen (Hrsg.), *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing Down the Gauntlet*, Bingley 2019 (= Emerald Studies in Metal Music and Culture), S. 137-144.

Bosselmann-Ruickbie 2018: Antje Bosselmann-Ruickbie, *Heavy Metal Meets Byzantium! Contact between Scandinavia and Byzantium in the Albums "The Varangian Way" (2007) and "Stand Up and Fight" (2011) by the Finnish Band Turisas*, in: Falko Daim u.a. (Hrsg.), *Menschen, Bilder, Sprache, Dinge: Wege*



*der Kommunikation zwischen Byzanz und dem Westen*, Bd. 2, Mainz 2018 (= Byzanz zwischen Orient und Okzident 9), S. 391-419.

- Busigyn 2011: A. V. Busigyn, *White-Christ*, in: *Viking and Medieval Scandinavia* 7 (2011), S. 1-6.
- Christensen 2019: Annika Christensen, *Making Heritage Metal: Faroese Kvæði and Viking Metal*, in: Ruth Barratt-Peacock / Ross Hagen (Hrsg.), *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing Down the Gauntlet*, Bingley 2019 (= Emerald Studies in Metal Music and Culture), S. 107-119.
- Dawson 2015: Timothy Dawson, *By the Emperor's Hand. Military Dress and Court Regalia in the Later Byzantine Empire*, Barnsley 2015.
- Deanna 2010: Carmen Deanna, *Tragic Metal*, in: Niall W. R. Scott / Imke von Helden (Hrsg.), *The Metal Void: First Gatherings (Critical Issues)*, Oxford 2010, S. 47-57.
- d'Haenens 1967: Albert d'Haenens, *Les invasions normandes en Belgique au IXe siècle. Le phénomène et sa répercussion dans l'historiographie médiévale*, Louvain 1967.
- Gonzalez 2019: Olga T. Gonzalez, *We Came and Conquered: The Complexities of Viking Metal Music and Culture*, MA-Arbeit California State University, Long Beach, Ann Arbor 2019.
- Hagen 2019: Ross Hagen, *Obsequiae: Reconciling 'Authentic' Medieval Musical Styles with Metal*, in: Ruth Barratt-Peacock / Ross Hagen (Hrsg.), *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing Down the Gauntlet*, Bingley 2019 (= Emerald Studies in Metal Music and Culture), S. 145-156.
- Hassemer 2012: Simon Maria Hassemer, *Metal-Alter. Zur Rezeption der Vormoderne in Subgenres des Heavy Metal*, in: Rolf F. Nohr / Herbert Schwaab (Hrsg.), *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*, Münster u.a. 2012 (= Medien'Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur 16), S. 247-262.



- Heesch 2010: Florian Heesch, *Metal for Nordic Men? Amon Amarth's Representation of Vikings*, in: Niall W. R. Scott / Imke von Helden (Hrsg.), *The Metal Void: First Gatherings (Critical Issues)*, Oxford 2010, S. 71-80.
- Hochbruck 2011: Wolfgang Hochbruck, *Chronosyndrom Light: ›Mittelalter‹ als Projektions- und Rückzugsraum*, in: Thomas Martin Buck / Nicola Brauch (Hrsg.), *Das Mittelalter zwischen Vorstellung und Wirklichkeit. Probleme, Perspektiven und Anstöße für die Unterrichtspraxis*, Münster u. a. 2011, S. 217-233.
- Ledger / Girdland-Fink / Forbes 2019: Paul M. Ledger / Linus Girdland-Fink / Véronique Forbes, *New Horizons at L'Anse aux Meadows*, in: PNAS 116,31 (2019), S. 15341-15343.
- Leichsenring 2012: Jan Leichsenring, „Wir fordern das Unmögliche“. *Zur Formulierung und Funktion anti-moderner Topoi in einigen Metal-Subgenres*, in: Rolf F. Nohr / Herbert Schwaab (Hrsg.), *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*, Münster u.a. 2012 (= Medien'Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur 16), S. 291-306.
- Ljøgodt 2012: Knut Ljøgodt, ‚Northern Gods in Marble‘. *The Romantic Rediscovery of Norse Mythology*, in: *Romantik. Journal for the Study of Romanticisms* 1 (2012), S. 141-166.
- Masciandaro 2015: Nicola Masciandaro, *What is This that Stands before Me?: Metal as Deixis*, in: Edia Connole / Nicola Masciandaro (Hrsg.), *Floating Tomb*, Mailand 2015 (= Black Metal Theory 3), S. 1-16.
- Marsden 1993: John Marsden, *The Fury of the Northmen. Saints, Shrines and SeaRaiders in the Viking Age, AD 793–878*, London 1993.
- Nedoma 2005: Robert Nedoma, *Der altisländische Odinsname Langbardr: ‚Langbart‘ und die Langobarden*, in: Walter Pohl / Peter Erhart, *Die Langobarden: Herrschaft und Identität*, Wien 2005 (= Denkschriften. Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historischen Klasse. Forschungen zur Geschichte des Mittelalters 9), S. 439-444.



- Nohr 2012: Rolf F. Nohr, „Music is the food of love“. *Metal als transmoderne Sinnstiftung*, in: Rolf F. Nohr / Herbert Schwaab (Hrsg.), *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt*, Münster u.a. 2012 (= Medien'Welten. Braunschweiger Schriften zur Medienkultur 16), S. 307-326.
- Øverland 1998: Orm Øverland, *Hejmlandsmyter. Omskaping av gamle røtter I ett nytt land*, in: Odd S. Lovoll (Hrsg.), *Migrasjon of tilpasning*. (FS Ingrid Semmingsen; Tid og Tanke 3), Oslo 1998, S. 143-157.
- Peters 2017: Christian Peters, *Von der Einhorninvasion von Dundee zum Blutgericht an der Aller. Dark Medieval Times im Heavy Metal*, in: Tobias Enseleit / Christian Peters (Hrsg.), *Bilder vom Mittelalter*, Münster 2017 (= Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe X 26), S. 171-228.
- Peters / Enseleit 2017: Christian Peters / Tobias Enseleit, *Einleitung: Bilder vom Mittelalter. Medium – Sinnbildung – Anwendung*, in: Tobias Enseleit / Christian Peters (Hrsg.), *Bilder vom Mittelalter, Münster 2017* (= Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe X 26), S. 1-44.
- Peters 2018: Christian Peters, *Claiming and Contesting Trojan Ancestry on Both Sides of the Bosphorus – Epic Answers to an Ethnographic Dispute in Quattrocento Humanist Poetry*, in: Karl A. E. Enenkel / Konrad A. Ottenheym (Hrsg.), *The Quest for an Appropriate Past in Literature, Art and Architecture*, Leiden 2018 (= Intersections 60), S. 15-46.
- Sellheim 2016: Nikolas Sellheim, *Black and Viking metal: how two extreme music genres depict, construct and transfigure the (sub-)Arctic*, in: *Polar Record* 52 (2016), S. 509-517.
- Semmingsen 1980: Ingrid Semmingsen, *Norway to America: A History of the Migration*, engl. von Einar Haugen, Minnesota UP 1980.
- Spracklen 2015: Karl Spracklen, „To Holmgard...and Beyond“: *Folk metal fantasies and hegemonic white masculinities*, in: *Metal Music Studies* 1 (2015), S. 359-377.



- Spracklen 2020: Karl Spracklen, *Metal Music and the Re-Imagining of Masculinity, Place, Race and Nation*, Bingley 2020 (= Emerald Studies in Metal Music and Culture).
- Swinford 2019: Dean Swinford, *Black Metal's Medieval King: The Apotheosis of Euronymous Through Album Dedications*, in: Ruth Barratt-Peacock / Ross Hagen (Hrsg.), *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing Down the Gauntlet*, Bingley 2019 (= Emerald Studies in Metal Music and Culture), S. 121-134.
- Taylor 2010: Laura Wiebe Taylor, *Nordic Nationalisms: Black Metal takes Norway's Everyday Racisms to the Extreme*, in: Niall W. R. Scott / Imke von Helden (Hrsg.), *The Metal Void: First Gatherings (Critical Issues)*, Oxford 2010, S. 161-173.
- Trafford / Pluskowski 2010: Simon Trafford / Aleks Pluskowski, *Antichrist Superstars. The Vikings in Hard Rock and Heavy Metal*, in: David W. Marshall (Hrsg.), *Mass Market Medieval*, Jefferson 2010, S. 57-73.
- Trummer 2020: Manuel Trummer, *Epic Metal. Das große Special – Teil I*, in: Deaf Forever 38 (2020), S. 38-45.
- Vestergaard 2019: Vitus Vestergaard, *Medieval Media Transformations and Metal Album Covers*, in: Ruth Barratt-Peacock / Ross Hagen (Hrsg.), *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing Down the Gauntlet*, Bingley 2019 (= Emerald Studies in Metal Music and Culture), S. 21-34.
- von Helden 2010: Imke von Helden, *Barbarians and Literature: Viking Metal and its Links to Old Norse Mythology*, in: Niall W. R. Scott / Imke von Helden (Hrsg.), *The Metal Void: First Gatherings (Critical Issues)*, Oxford 2010, S. 257-264.
- Walsh 2013: Ashley Walsh, „A great heathen fist from the North“. *Vikings, Norse Mythology, and Medievalism in Nordic Extreme Metal Music*, MA-Arbeit Universitetet i Oslo, Oslo 2013.
- Weinstein 2013: Deena Weinstein, *Pagan metal*, in: Donna Weston / Andy Bennett (Hrsg.), *Pop Pagans: Paganism and Popular Music*, Durham 2013, S. 58-75.



Weinstein 2016: Deena Weinstein, *The Empowering Masculinity of British Heavy Metal*,  
in: Gerd Bayer (Hrsg.), *Heavy Metal Music in Britain*, New York / Oxon  
2016, S. 17-32.