

KALEVALA METAL – DIE MUSIK DER BAND AMORPHIS UND IHR BEZUG ZUM FINNISCHEN NATIONAL-EPOS

Marcus Bühler

I.1. Einleitung

Seit den 1990er Jahren kristallisiert sich in der finnischen Metal-Szene eine Auseinandersetzung mit der kulturellen Tradition des eigenen Landes heraus. Darin partizipiert auch die Band Amorphis, die hier musikanalytisch und literaturwissenschaftlich näher in den Blick genommen wird. Seit der Gründung der Band 1990 durchläuft der Musikstil einen Wandel, der durch die Pole Extreme Metal (vgl. Kahn-Harris 2007) und Rock- sowie Popmusik geprägt ist. Dieser Wandel soll in den Kapiteln I.2-III nachgezeichnet werden. Der Bezug auf finnische Kultur findet sich bei der Band in der grafischen Gestaltung von Album-Covern und -Booklets und den Texten wieder, denn die Musiker bedienen sich einer Vorlage aus der finnischen Literatur: dem Kalevala-Epos. Auch die Adaptioneweise dieses Epos durchläuft einen Wandel, der parallel zum Musikstil in Kapitel IV erläutert werden soll.

Die Kalevala ist das Werk des finnischen Philologen und Arztes Elias Lönnrot (1802-1884), der zwischen 1828 und 1844 mehrere Reisen durch Finnland (insbesondere durch die heute mehrheitlich zu Russland gehörende Region Karelien) unternahm, um Quellen für eine Volksliedsammlung zu kompilieren. Die daraus entstandene Textsammlung enthält überwiegend bis dahin mündlich überlieferte Gesänge (Murtomäki 2010: 199). Erstmals veröffentlicht wurde die Kalevala 1835. Eine deutlich umfangreichere Ausgabe, die fünfzig Gesänge enthält und heute als die gebräuchliche Version der Kalevala genutzt wird, veröffentlichte Lönnrot 1849 (vgl. Fromm 1979: 344).

Als musikalische Inspirationsquelle findet sie seit den 1880er Jahren in der klassischen (Wilson 1996: 43-60) und seit den 1970er Jahren in der populären Musik (und somit auch im Metal) nicht nur in Finnland eine weite Verbreitung (Tolvanen 2005: 128f.; zur allgemeinen Rezeptionsgeschichte des Epos vgl. Niedling 2007, Fromm 1979: 356f., Kallioniemi/Kärki 2009).

Die Besetzung von Amorphis mit Gesang, zwei E-Gitarren, E-Bass und Schlagzeug entspricht einer typischen Metal-Besetzung; ungewöhnlicher ist die zusätzliche konstante Verwendung (analoger) Synthesizer.¹ Außerdem integrieren die Musiker häufig akustische Instrumente als ergänzende Farbe in das Klangbild, was ein Novum im Metal darstellt.²

I. 2. Amorphis und die Verwurzelung im Extreme Metal

Um das Klangbild einer Band zu beschreiben, wird das Schaffen vor allem bei länger existierenden Gruppen gerne in Phasen unterteilt, die sich an Besetzungswechseln oder an Veränderungen des Klangbilds orientieren. Das Schaffen von Amorphis lässt sich in drei Phasen gliedern, die sich über das Klangbild und mit Abstrichen über die Besetzung definieren lassen. Als erste Phase können die ersten drei Alben *The Karelian Isthmus*, *Tales From The Thousand Lakes* und *Elegy* zusammengefasst werden, welche Amorphis in einem CD-Booklet selbst als »1st era« (Amorphis 2010: 7) bezeichnet. Diese Ära rechne ich dem Extreme Metal zu, um im weiteren Verlauf zu untersuchen, inwiefern sich andere Veröffentlichungen von dieser Phase unterscheiden.

Extreme Metal ist ein Oberbegriff, der verschiedene Substile umfasst, die sich durch eine in den 1980er Jahren einsetzende Binnendifferenzierung herausgebildet haben (vgl. Elflein 2010: 11). Diesen Oberbegriff bindet Dietmar Elflein in das von Deena Weinstein und Allan F. Moore erarbeitete Kontinuum aus Hard Rock und Heavy Metal ein. Hard Rock und Extreme Metal nehmen darin eine äußere Position ein, während Heavy Metal den Mittelpunkt bildet (vgl. ebd.: 45f., 58).

Weinstein (2000: 52) charakterisiert Extreme Metal als »fundamentalistic revision of [Heavy] Metal's code«. Damit spricht sie auch den antagonisti-

-
- 1 Diese werden im Metal (wenn auch nicht generalisierbar) als weniger authentisch angesehen und in der Instrumentierung häufig gemieden (vgl. Elflein 2010: 41 u. 49).
 - 2 Hierzu gehören Sitar, Akkordeon, Querflöte, Saxophon, Tin Whistle, singende Säge, Cello, Klarinette und Percussion. Dabei finden nur Sitar (in sechs Stücken), Saxophon (in sieben Stücken) und Querflöte (in zehn Stücken) auf mehreren Alben Verwendung. Das Einspielen wird hauptsächlich von Gastmusikern übernommen.

schen Charakter von Heavy Metal und Extreme Metal an, den etwa Florian Heesch als Reaktion auf den sich in den 1980er Jahren kommerzialisierenden Heavy Metal sieht (vgl. Heesch 2011: 168). Es wird im Folgenden gezeigt, dass sich im Extreme Metal sowohl Spielweisen des Heavy Metals wiederfinden lassen, als auch solche, die jene »fundamentalistic revision« derselben darstellen.

II. Charakteristika der ersten Phase: Extreme Metal

II. 1. Formale Strukturen

Die formale Struktur des Metal zeichnet sich durch die Reihung von Gitarren-Riffs aus (vgl. Elflein 2010: 105). Dies gilt auch für den Extreme Metal (vgl. ebd.: 288). Im Metal werden Gitarren-Riffs als eine repetitive Abfolge von Powerchords und/oder Einzeltönen verstanden. Dieses Reihungsprinzip kann sich gleichzeitig mit der in der Popmusik beliebten Verse/Chorus-Struktur verschränken.

Nr.	Titel	Dauer	Struktur 1	Struktur 2	Struktur 3
TKI-10	Sign From The North Side	4:56	6a 4a4b4b ² 4c4c ² 4c ³ 4a4a 2d4d ² 4d ² 4e4e8(ff ²) 2c ⁴ 2c ⁵	A A ² B A ³ C B ²	I CV In In ₂ C In ₃ V ₂ In ₄ V ₃ In ₅ V ₄ In ₆
TFTT L-5	Black Winter Day	3:50	2(aa ²) 2b2b ² 2b ³ 2(cc ²)cc ³ 4d2b ² aa ² 3bb ⁴	A B C B ²	I VC In SIn ₂ In ₃ C ₂
EL-5	My Kantele	5:02	8a 4a ² 4b 4a ² 4c4a ² 4a ² 4b4b ² b ³ 3b ⁴	A B C B D B C ²	I C InS V In ₂ S ₂ C In ₃ S ₃ V ₂ In ₄

Abbildung 1: Formale Strukturen³

Die in Abb. 1 gewählten Stücke zeigen, dass hier die Annahme einer Verse/Chorus-Struktur unpassend erscheint. Zu beliebig wirken die Abfolge und Anzahl von Verse und Chorus. Daher werden die drei Stücke im Folgenden

³ Alle erstellten tabellarischen Abbildungen und Abkürzungen (Formteile, Instrumente, etc.) orientieren sich an der Vorlage von Elflein (vgl. ebd.: 74-76).

auf die Formteile Einleitung, Hauptteil und Schluss hin untersucht (vgl. ebd.: 74).

Die Gruppierung von Riffs zu Sinneinheiten wird durch die Wiederaufnahme von Riffs und Zäsuren bestimmt. Wiederholte Riff-Gruppen sind bei den oben analysierten Stücken bevorzugter Weise die erste oder zweite. Demnach spielt die von Elflein verwendete »abgesetzte Einleitung« eine marginale Rolle.⁴ Die Stücke zeichnen sich vielmehr durch einen sog. »wiederholten Beginn« aus (ebd.: 106).

Charakteristisch für den Hauptteil der hier analysierten Stücke ist ein Wechsel von instrumentalen und mit Gesang versehenen Riff-Gruppen. Das für diesen Abschnitt und für Metal-Musik allgemein wichtige Gitarrensolo gewinnt ab dem Album *Tales From The Thousand Lakes* (1994) an Bedeutung, wobei Soli auch vom Keyboard übernommen werden. Auf *Elegy* rücken diese nochmals weiter in den Vordergrund, so gibt es in dem Stück »My Kan-tele« drei (Keyboard-)Soli.

Der Schluss greift in den meisten Stücken auf bereits vorhandenes musikalisches Material zurück. Sogenannte erweiterte Schlüsse, also beschließende Formteile, die auf neu eingeführtem Material basieren (vgl. ebd.), gibt es in den hier analysierten Stücken nicht, sie können aber durchaus eine mögliche Form der Gestaltung sein.⁵

II. 2. Gitarren-Riffs – Melodische Ausgestaltung und Variationsmöglichkeiten

Die von Amorphis komponierten Riffs haben keine einheitliche Länge. In der Tendenz umfassen sie aber meist zwei oder vier Takte. Ihnen wird gerne ein »exotisch-orientalische[r] Touch« (Laakso 2015: 6) zugesprochen (vgl. hierzu auch Reikki 2005: 140). Dieser Einfluss findet sich im Besonderen in der melodischen Ausgestaltung und der Instrumentierung, bleibt aber nur eine mögliche Variante, Riffs zu gestalten.

Die Verwendung von Skalen aus dem (vorder)asiatischen Raum findet im Metal weite Verbreitung und ist demnach kein Alleinstellungsmerkmal für die Musik von Amorphis. Für Sarah Moore ergibt sich durch diese Skalen, insbesondere durch die »flattened supertonic« (kleine Sekunde) eine reizvolle Spannung (vgl. Moore 2010: 127).

4 Diese taucht nur in den Stücken TFTTL-2 und TFTTL-7 auf.

5 Z.B. in den Stücken TKI-3, TKI-5, TKI-8, TFTTL-2, E-3 und E-8.



Abbildung 2: Riff c aus »Into Hiding«.



Abbildung 3: Riff b aus »The Castaway«.

Wie in Abb. 2 und 3 zu sehen, greift Amorphis nicht im eigentlichen Sinn auf eine Skala zurück. Vielmehr nutzen sie die für die türkischen *makam*-Skalen *hicazkar*⁶ und *hicaz* charakteristische Intervallabfolge aus kleiner Sekunde, kleiner Terz und kleiner Sekunde (1, b2, #3, 4; vgl. ebd.: 140). Diese Art der Riff-Gestaltung kann bei Amorphis auch von der Sitar übernommen werden.⁷ Damit unterstreicht die Band, dass es zwei Bedeutungsebenen dieses Einflusses geben kann: Eine Verortung im Traditionsstrom des Metal einerseits und andererseits ein Bedürfnis, »Eastern imagery in an Orientalist fashion« (Moore 2010: 128) zu vermitteln.



Abbildung 4: Die Riffs e² (1-8) und e³ (9-10) aus »The Gathering«.

6 Diese wird unter Metal-Musiker*innen auch häufig Byzantine Scale genannt (vgl. Moore 2010: 129).

7 Z.B. in den Stücken E-1 und E-11.

Die Transkription von Riff e^2 - e^3 (Abb. 4) des Stückes »The Gathering« zeigt auf engstem Raum weitere stiltypische Möglichkeiten, Riffs zu variieren. Diese sind die Transponierung des Riffs um einen Ganzton nach oben (Riff e^3) und das parallele Ensemblespiel im Oktavabstand (Riff e^2 und e^3) (vgl. Elflein 2010: 116). Beide Gitarren können darüber hinaus auch unisono spielen. Der im Heavy Metal – etwa bei Iron Maiden – oft verwendete Terzabstand wird bei Amorphis hingegen konsequent vermieden (vgl. ebd.: 241).

Auch das Schlagzeug kann ein zusätzliches Element der Variation beisteuern. Die Impulse des Schlagzeugs verdichten sich in der notierten Binnenstruktur stetig. Dabei kommt der für den Extreme Metal typische Wechsel (bzw. die Verbindung) aus der Backbeat- und Doublebass-Technik zum Tragen (vgl. ebd.: 280), welcher hier zusätzlich durch Breakbeats (vgl. von Appen et al. 2014: 258) ausgestaltet wird. Mit der zunehmenden Verwendung der Tasteninstrumente gewinnen das Spiel mit Klangfarben und die Doppelung von Gitarren-Riffs ebenfalls an Bedeutung, rhythmische Variationen sind eher selten.

II. 3. Breakdowns und ihre Ausgestaltung

Der sog. Breakdown⁸ ist eine im Metal weit verbreitete Form des Ensemblespiels, das insbesondere durch die britische Band Judas Priest etabliert wurde. Das Zentrum dieser Spielweise ist ein solistisch vorgetragenes Gitarren-Riff, in das sukzessive Bass und Schlagzeug (wieder) einsteigen. Dies geschieht typischerweise durch eine stetige Verdopplung der Impulse. Es entsteht eine Spannungssteigerung, deren Reiz in der Abwesenheit des Schlagzeugs und der verlangsamten Tempo-Wahrnehmung liegt. Durch die Wiederaufnahme eines gleichmäßigen (Schlagzeug-)Rhythmus' wird diese Spannung wieder gelöst. Als Spannung erzeugendes Element findet sich der Breakdown vor allem an Stückanfängen und bei neu eingeführten Riffs in der Stückmitte. Im Extreme Metal kann zudem eine Reihung von Breakdowns stattfinden.⁹

8 Dieser Begriff wird in anderer Populärmusik und auch im Metal selbst für differierende kompositorische Elemente verwendet. Vgl. hierzu etwa den englischen Wikipedia-Artikel (vgl. Anon: [https://en.wikipedia.org/wiki/Breakdown_\(music\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Breakdown_(music))) (Zugriff: 28.3.2018).

9 Für weitere Erläuterungen zum Breakdown vgl. Elflein 2010: 152, 233, 285f.

Album-Titel (Stück-Anzahl)	Stückanfang	Neues Riff Stückmitte	Bekanntes Riff Stückmitte
<i>The Karelian Isthmus</i> (10)	7, 9, 10	2, 3, 4, 2x6, 2x7, 2x8, 9, 2x10	7, 8, 9
<i>Tales From The Thousand Lakes</i> (10)	3, 5	2, 4, 3x6, 7, 8, 10	9
<i>Elegy</i> (11)	5, 6, 11	4, 7, 11	–

Abbildung 5: Anzahl der Breakdowns auf den ersten drei Amorphis-Alben.

Abbildung 5 ist zu entnehmen, dass Amorphis sich dieser Ensemblespielart regelmäßig bedient. Es zeigt sich eine Präferenz, neue Riffs (insbesondere in der Stückmitte) durch einen Breakdown einzuführen. Die im Extreme Metal vorkommenden doppelten Breakdowns finden sich auf *The Karelian Isthmus* und *Tales From The Thousand Lakes*.¹⁰ Dennoch lässt sich auf *Tales From The Thousand Lakes* und *Elegy* bereits ein sukzessiver Rückgang des Breakdowns konstatieren.



Abbildung 6: Breakdown (Riff e) aus »The Gathering«

Der in Abb. 6 notierte Breakdown zeigt eine starke Differenz zu dem oben dargestellten Modell. Die deutlich minimierten Impulse bewirken zwar den vom Breakdown angestrebten Bruch, Rhythmusgitarre und Bass (hier nicht notiert) spielen trotzdem lange Notenwerte. Es wird also davon abgesehen, eine für den Breakdown typische pointierte Akzentuierung zu setzen. Stattdessen scheint es, als ob Amorphis um eine Verschleierung des Klangbilds bemüht sind, die auch durch den Grad der Gitarren-Verzerrung unterstützt wird. Dies könnte als Unterscheidungsmerkmal vom Extreme zum Heavy Metal gewertet werden. Die für den Breakdown typische stetige Doppelung des Pulses fassen die Musiker von Amorphis in eine größere Binnenstruktur

¹⁰ Z.B. die Stücke TKI-7, TKI-9 und TKI-10. In dem Stück TFFTTL-6 findet sich sogar ein dreifacher Breakdown.

ein (vgl. Abb. 4). Der Breakdown bietet überdies auch Platz für ein virtuoses Breakbeat-Spiel des Schlagzeugs.

II. 4. Zur Rolle des Gesangs und der Tasteninstrumente

Der Gesang auf *The Karelian Isthmus* ist grundsätzlich verzerrt. Dieser hier behelfsweise gewählte Begriff beschreibt eine Gesangs-Technik, die sich von einem angerauten, etwa im Blues oder in der Rockmusik üblichen Stimmklang deutlich unterscheidet (vgl. hierzu Heesch 2011: 179, Elflein 2010: 141-144, Tsai u. a. 2010). Sie steht für ein Unterscheidungsmerkmal von Heavy und Extreme Metal (vgl. Elflein 2010: 168).

Das Timbre des Sängers Tomi Koivusaari ist dunkel. Da mit dem verzerrten Gesang das Singen einer definierten Tonhöhe kaum möglich ist, werden lange Melodiebögen vermieden. Stattdessen entstehen kurze rhythmische Phrasen, die aneinandergereiht werden. Ein Verse oder ein Chorus endet meistens in einem langgezogenen Schrei. Diese Schreie werden durch die beim Gesang entstehenden Obertöne gestaltet. Der Sänger singt dabei verschiedene Vokal-Ketten und nutzt ihren unterschiedlichen Oberton-Vorrat (vgl. Heesch 2011: 180). Solche langgezogenen Schreie finden sich sehr häufig auch zu Beginn eines Stückes oder eines Breakdowns. Die Verwendung langgezogener, verzerrter Schreie kann als ein Überbleibsel des Heavy Metal gesehen werden, denn die Tenor-Stimmelage des Heavy Metal, welche im Extreme Metal weitgehend vermieden wird, zeichnet sich durch das Singen langgezogener Schreie in hohen Stimmlagen aus (vgl. ebd.: 141).

Ab *Tales From The Thousand Lakes* fließt in die Kompositionen von Amorphis auch der Klargesang als musikalisches Element mit ein. Hier nur in vier Stücken zu hören, ist er auf *Elegy* ein fester Bestandteil neben dem verzerrten Gesang geworden.¹¹ Beide Sänger kontrastieren mit ihrem klaren Gesang den verzerrten Gesang von Koivusaari nicht nur mit ihrem Timbre, sondern auch mit deutlich längeren Melodie-Phrasen und ausgehaltenen Tönen. Heavy-Metal-typische Ideale wie die Tenor- oder Falsett-Stimmelage werden jedoch vernachlässigt.

Tasteninstrumente treten von Album zu Album immer deutlicher in den Vordergrund. Auf *The Karelian Isthmus* finden Synthesizer-Sounds Verwendung, die darauf beschränkt werden, die Powerchords mit dem Grundton zu begleiten.¹² Dies ändert sich auf den nächsten zwei Alben. Hier finden vor allem analoge Synthesizer Verwendung, die nun auch Riffs und solistische

11 In neun von zehn Stücken (das Instrumental-Stück »Relief« nicht mit eingerechnet).

12 Zusätzlich werden in TKI-2 und TKI-8 Glocken-Klangfarben benutzt.

Einlagen übernehmen. Die verwendeten Instrumenten-Klänge sind Klavier, Streicher, Chor, (Hammond-)Orgel sowie der in den 1970er Jahren populäre Minimoog-Synthesizer. Diese Wendung im Klangbild wird in der Biografie Laakso als sehr ungewöhnlich und neu für den Extreme Metal dargestellt (vgl. Laakso 2015: 111 u. 116f.). Laakso spricht Amorphis somit ein Pionierstatus auf dem Gebiet der Verbindung von Tasteninstrumenten und Extreme Metal zu.

Nach dieser analytischen Betrachtung der spieltechnischen Charakteristika der Extreme-Metal-Phase bestätigt sich, dass Amorphis' Musik in diesem Substil zu verorten ist. Dies wird besonders an der Nutzung des verzerrten Gesangs sowie der Verbindung von Backbeat- und Doublebass-Spieltechniken des Schlagzeugs deutlich. Es finden sich solche Charakteristika ebenfalls bspw. in der formalen Struktur mit der Populärmusik-untypischen Verwendung von Verse- und Chorus-Formteilen, aber auch in kompositorischen Elementen, die nicht allein für den Extreme Metal konstituierend sind, wieder. Gleiches gilt für die Verwendung von Breakdowns. Diese können bei Amorphis durch die Verschleierung des Klangbildes auch zu einer weniger akzentuierten Spielweise umgedeutet werden, was für eine Veränderung dieser Ensemblespielart im Extreme Metal sprechen könnte. Konstituierend für einen Personalstil der Band stehen die Verwendung von Keyboards und Synthesizern, der Wechsel von verzerrtem und Klargesang und die Verwendung von Motiven (vorder)asiatischer Skalen.

III. Die dritte Phase: Neudefinition des Klangbildes

Amorphis wendet sich nach der Veröffentlichung von *Elegy* von typischen Charakteristika des Extreme Metal ab. Die drei folgenden Alben *Tuonela*, *Am Universum* und *Far From The Sun*, die hier eine untergeordnete Rolle spielen, weisen zunehmend Rockmusik-typische Elemente auf. Sowohl der verzerrte Gesang wie auch die für den Extreme Metal typischen Schlagzeug-spieltechniken haben auf diesen Alben fast keine Bedeutung mehr. Formal nähern sich die Stücke stetig einer Extreme-Metal-untypischen Verse/Chorus-Struktur an. Außerdem erfahren solistische Abschnitte sowie der Gebrauch von Tasten- und anderen Instrumenten eine Aufwertung. Als ein Kontinuum kann hingegen die Verwendung von Intervallstrukturen aus (vor-

der)asiatischen Skalen gesehen werden.¹³ Diese drei Alben bilden die zweite Schaffensphase der Band.

Auf einer abstrakten Ebene könnte bei den Alben, die seit 2006 veröffentlicht wurden, von einer Verbindung dieser und der weiter oben beschriebenen Charakteristika gesprochen werden. Somit kommt es (wie zu zeigen sein wird) zu einer Neudefinition des Klangbildes. Diese Annahme korrespondiert damit, dass nach dem Ausscheiden des Sängers Pasi Koskinen im Jahre 2004 von einer Findungsphase gesprochen wird, in der die Band die »Erkenntnis einer eigenen musikalischen Identität« (ebd.: 275) und Geschichtlichkeit gewonnen habe. Diese dritte Phase, für welche die Alben *Eclipse*, *Silent Waters*, *Skyforger* und *The Beginning Of Times* stehen, soll ebenfalls analytisch betrachtet werden.

III. 1. Formale Strukturen

Die ab dem Album *Tuonela* bereits beginnende Annäherung an ein Verse/Chorus-Schema und damit auch an für Metal untypische Songstrukturen, verstärkt sich ab *Eclipse* noch einmal beträchtlich. Dass versucht wird, dieses Schema trotzdem in kompositorischen Details zu umgehen, zeigt die formale Analyse von jeweils drei Stücken der vier zur Untersuchung herangezogenen Alben (Abb. 7).

Der Ablauf, welcher sich aus diesen Beispielen ergibt, lässt sich summarisch als AABA (gemeint ist hier nicht die Popular-Song-Form) beschreiben. Das heißt, es gibt zwei Abläufe aus Verse und Chorus (A) – respektive mit einem instrumentalen Intro bzw. Interlude – auf die ein differierender, meist instrumentaler Mittelteil (B) folgt und abschließend eine weitere Abfolge aus Verse und Chorus (A). Damit ergibt sich für die hier analysierten Stücke eine erweiterte Verse/Chorus-Struktur, wie sie in der Popmusik üblich ist. Als prägnantes Beispiel hierfür dient das Stück »House Of Sleep« (Ec-2).

Die Analyse zeigt allerdings auch, dass dieses Schema aufgebrochen werden kann, beispielsweise durch die Platzierung des Instrumentalteils am Ende eines Stückes. Weitere wichtige kompositorische Stilmittel, mit denen Amorphis die Song-Struktur erweitert, sind: Das Einfügen zusätzlicher Verses oder anders textierter Riff-Gruppen (auch basierend auf neuen musikalischen Motiven), insbesondere vor dem ersten und nach dem letzten Chorus¹⁴ sowie das Hinzufügen weiterer instrumentaler Zwischenspiele (abseits des

13 Z.B. in den Stücken T-5, T-8, FFTS-2, FFTS-3, FFTS-4 und FFTS-9.

14 In den Stücken Ec-1, Ec-5, Ec-9, SW-2, SW-3, SW-5, S-4, S-5, S-7, TBOT-1, TBOT-3, TBOT-4 und TBOT-10.

Mittelteils).¹⁵ Solistische Teile sind mehrheitlich durch neue Gitarren-Riffs abgesetzte Formteile, die sich im Mittelteil des Stückes befinden. Die Möglichkeit eines instrumentalen Stückendes erwägt Amorphis nur selten und nutzt stattdessen textierte Riff-Gruppen.

Nr.	Titel	Dauer	Struktur 1	Struktur 2	Struktur 3
Ec-1	Two Moons	3:32	aa ² 4a ³ 4b2c3c ² 4a ² 4b2c3c ² 4a ² 4d4dd ² a ²	A A ² B	IVC InVCIn SV ₃ In ₂
Ec-2	House Of Sleep	4:10	2a2a ² 2b 2a ² 2b cc ² c ³ bb ²	A A ² B A ³	IVC VC S C ₂
Ec-9	Brother Moon	4:47	2aa ² a ³ 2b aa ² a ³ 2b2b ² 3c2c ² 2a2b2b ² c	A A ² B A ³	IVIn In ₂ VInC In ₃ B In ₄ InCO
SW-2	A Servant	3:55	aa ² 4a ³ a4a ³ 2a ⁴ 2a ⁵ 2b 4a ³ 2a ⁴ 2a ⁵	A A ² B A ³	IV InVC S VC ₂
SW-3	Silent Waters	4:50	2a 4b4c 4b2c4d 2e4b 4c 4d4e ²	A B B ² C D B ³	I VIn VIn ₂ C In ₃ V S CV ₄
SW-8	Shaman	4:55	2a2a ² 2a2a ³ 2a ⁴ 2a ⁵ 2a ⁴ 2a ⁴ 4a ⁵ 8b 2a ⁴ 2a ⁴ 2a ⁵ 2a ⁵ 2a2a ²	A A ² B A ² A ³	IVC In ₂ VC ₂ In ₃ In ₂ VC V ₃ O
S-4	Sky Is Mine	4:20	2(aa ²)2aa ² a ³ a ⁴ 2b aa ² aa ² a ³ a ⁴ 2b cc ² a ³ a ⁴ a ³ a ⁴ 2b2aa ²	A A ² B A ³	IVpC InV ₂ pC SS ₂ pCV
S-7	Highest Star	4:44	4a4a8b8b ² 2a4a8b8b ² 4c d7d ²	A A ² B C	IVCV ₂ InVCV S V ₃
S-10	From Earth I Rose	5:04	3aa ² 3aa ² 2b4b4b ² 3aa ² 4b 4c4c ² 12c ² 8d	A A ² B C	IVInC VC ₂ In ₂ S Po
TBOT-1	Battle For Light	5:35	2a2a2a2bc2c ² 2d2d ² 2a 2a2d ² 2ac2c ² 2d2d ² 2a ³	A B A ² A ³	IInVV ₂ In ₂ V ₃ C S VC ₂ In ₃ V ₃ C ₂ V ₄
TBOT-4	You I Need	4:22	4a3a ² a ³ bb ² 2a3a ² a ³ 2(bb ²) 2c2c ² c ³ a ² a ³ 2(bb ²)2a	A A ² B A ³	IVC InVC In ₂ BS CV ₂
TBOT-10	Escape	3:51	2(aa ²)aa ² 2(a ³ a ⁴)aa ² 2(aa ²)2b a ³ a ⁴ 2(aa ²)2(aa ²)2b2 (a ⁵ a ⁶)b ²	A A ²	IInVInpC V ₂ pIn ₂ Cp ₂

Abbildung 7: Formale Strukturen auf *Eclipse*, *Silent Waters*, *Skyforger* und *The Beginnig Of Times*.

¹⁵ In den Stücken Ec-1, Ec-7, Ec-9, SW-2, SW-3, SW-5, SW-8, S-1, S-4, S-5, S-7, S-10, TBOT-1, TBOT-4, TBOT-6 und TBOT-10.

III. 2. (Gitarren-)Riffs – Ausgestaltung und Reduktion der musikalischen Äußerungen

Wie gezeigt werden konnte, zeichnen sich die Kompositionen ab dem Album *Eclipse* durch eine strukturelle Straffung aus. Diese geht auch mit der Reduktion der musikalischen Ideen einher.

Nr.	Titel	Dauer	Struktur 1	Struktur 2	Struktur 3
Ec-7	The Smoke	3:39	2a2a ² 2a ³ 2a2a ² 2a ³ 2a a ⁴ 3a ³	A A A ² A ³	IVC InVC S In ₂ C ₂
S-1	Sampo	6:08	4(aa ²)2(aa ²)bb ² bb ³ 2(aa ²)2(aa ²)2(bb ² bb ³) 6(cc ²)3dd ² 2e4e ² 4e ² 3ff ² 2(bb ² bb ³)2(bb ² bb ³)	A A ² B C A ³	I VC In VC ₂ In ₂ V ₂ In ₃ SBS ₂ C ₂ O

Abbildung 8: Formale Analyse »The Smoke« und »Sampo«.

Viele Lieder bestehen nur noch aus wenigen klar voneinander abzugrenzenden Riffs (vgl. Abb. 7 und 8). Stattdessen wird viel mehr mit Variationen gearbeitet als noch in der ersten Phase. Die beliebteste Variation bleibt das um einen Ganzton nach oben transponierte Riff. Diese Variationsmöglichkeit tritt vor allem am Ende eines Stückes auf. Im Extremfall kann, etwa wie bei »The Smoke« (vgl. Abb. 8), ein Stück aus nur einem einzigen Riff (und seinen Variationen) bestehen. Acht der hier formal analysierten Stücke der dritten Phase liegen drei Riffs zugrunde, drei Stücke bestehen aus nur zwei Riffs (vgl. Abb. 7). Als die Regel bestätigende Ausnahme kann das Stück »Sampo« gesehen werden, das mit bis zu sechs verschiedenen Riffs arbeitet (vgl. Abb. 8).

III. 3. Die Weiterentwicklung des Breakdowns

Wie geht Amorphis kompositorisch mit dem in der Tendenz reduzierten Riff-Material um? Um die vorhandenen musikalischen Ideen vielseitig zu gestalten, greift die Band auf ein strukturelles Element zurück, das als eine Variation des erläuterten Breakdowns verstanden wird. Bei dieser Variation handelt es sich ebenfalls um ein solistisch oder im Duo vorgetragenes Riff, in das nun aber nicht auf bestimmten Zählzeiten die anderen Instrumente Akzente setzen (das Schlagzeug hat hier allerdings eine Ausnahmestellung), sondern sich über das Anfangs-Riff schichten und es entweder unisono übernehmen oder variieren. Dies kann sukzessiv oder simultan geschehen. Sehr

beliebt ist diese Spielweise in Stückerleitungen (vgl. Abb. 9). Der ursprüngliche Breakdown hingegen findet kaum noch Verwendung.

<i>Album-Titel (Stück-Anzahl)</i>	<i>Stückanfang</i>	<i>Stückmitte</i>
<i>Eclipse (10)</i>	1, 3, 5, 6, 7, 8, 9	5
<i>Silent Waters (10)</i>	3, 4, 5, 6, 8, 10	8
<i>Skyforger (10)</i>	1, 3, 4, 6	3, 8, 10
<i>The Beginning Of Times (12)</i>	1, 2, 4, 10, 11, 12	12

Abbildung 9: Der variierte Breakdown auf den Alben *Eclipse*, *Silent Waters*, *Skyforger* und *The Beginning Of Times*.

Bei den in der dritten Phase komponierten Liedern übernimmt sehr häufig das Keyboard bzw. der Synthesizer die Funktion der solistischen Vorstellung. Gleichzeitig können auch die von Amorphis verwendeten akustischen Instrumente diese Rolle übernehmen. Das Stück »Shaman« (SW-8) beginnt beispielsweise mit einem von einer zwölfsaitigen Akustikgitarre gespielten Riff (a). Nach einer Wiederholung dieses Riffs wird es in zwei Durchläufen variiert (a²), wobei der E-Bass hinzutritt und das Schlagzeug einen Akzent auf dem Becken setzt. Daraufhin erklingt die zweite Variation des Riffs (a³), nun verstärkt durch Klavier und cleane E-Gitarre. Das Schlagzeug setzt gleichzeitig Becken-Akzente auf der zweiten und vierten Zählzeit. Die zweite Wiederholung von Riff a³ zeichnet sich durch die nun verzerrte E-Gitarre und den Breakbeat des Schlagzeugs aus. Bevor der erste Verse beginnt, steigert sich die letzte Variation (a⁴) des Riffs noch einmal durch die Hinzunahme der Rhythmusgitarre die ein pulsbares Begleit-Riff unisono mit Akustik-Gitarre und Bass spielt. Das Schlagzeug spielt währenddessen einen durchgängigen Off-Beat.

Es zeigt sich also, dass die Band bei solch einer Breakdown-Variation insbesondere mit zwei Parametern arbeitet: Klangfarbe und ihrer direkten Auswirkung auf die Dynamik. Im Gegensatz zu der bei Elflein beschriebenen Pulsverdichtung des Breakdowns, setzt Amorphis auf die stetige Steigerung der Dynamik. Erreicht wird dies durch das Weglassen oder Hinzunehmen von verschiedenen Instrumenten sowie durch das Wechseln der verschiedenen Klangfarben. Ein Riff kann also mit Hilfe des variierten Breakdowns beliebig in die Länge gezogen werden.

IV. Die Adaption der Kalevala

Amorphis' Auseinandersetzung mit einer literarischen Vorlage stellt kein Novum im Metal dar. Literarische Vorlagen sind ebenso wie historische bzw. historisierende Quellen und Vorlagen bereits seit den späten 1970er Jahren ein beliebter Fundus für Metal-Texter*innen und konnten konstituierend für bestimmte Substile sein (vgl. Bartosch 2011: 5, Hassemer 2011: 251).¹⁶

Die Hinwendung zu solchen Vorlagen kann als »preservationist and conservative tendency« – wie sie Weinstein Teilen der Jugendkultur der späten 1960er Jahre zuspricht – gesehen werden. Auslöser waren »declining economic opportunities [...] [and] increasing disadvantages«. Zusätzlich sah sich die zuvor vor allem weiß, männlich und heterosexuell geprägte Jugendkultur¹⁷ »socioculturally de-centered by emerging movements of women, gays, and nonwhites« (Weinstein 2000: 101).

Charakteristisch für die Abbildung von (imaginativen) historischen Zeiträumen in diesen Subkulturen sind »klare [...] gesellschaftliche Verhältnisse und Geschlechterrollen«, die eine »archaisch-martialische« (Hassemer 2011: 249) Gemeinschaft und Welt formen. Die Parallelen zu Metal-Texten liegen hier vor allem in der Zurschaustellung von männlich konnotierten Stärke-Metaphern und -Fantasien (vgl. ebd.: 249-253, 258).

Wie Roman Bartosch in seiner Kategorisierung von Metal-Texten feststellt, kann auch eine (sich selbst) reflektierende Auseinandersetzung mit Quellen und Vorlagen stattfinden, in der »sich Metal-Musik als Kunstform [präsentiert], die sich ihrem künstlerischen [und historischen] Kontext sehr wohl bewusst ist und sich durch Verweise und Anspielungen in einen größeren, gesamtulturellen Zusammenhang stellt« (Bartosch 2011: 6).

Waren literarische und historische bzw. historisierende Adaptionen bereits Usus, so stellte die Integrierung der Kalevala in das musikalische Konzept von Amorphis hingegen ein Novum dar. Dieser Schritt, hatte laut der Band-Biografie von Laakso, weitreichende Folgen und gab den Musikern die Rolle von finnischen Kultur-Botschaftern im In- und Ausland, die auch generationsübergreifend wirken konnten.¹⁸

16 Vgl. zur Darstellung dieser Vorlagen auch Hassemer 2011: 247-249.

17 Dieses Bild von Jugendkultur ist jedoch einem Wandel unterworfen (vgl. Elflein 2010: 40).

18 Letzteres insbesondere durch die Zusammenarbeit mit dem finnischen Schriftsteller Paavo Haavikko (vgl. Laakso 2015: 154, 295-303).

Dass Amorphis die Kalevala adaptieren, hatte zunächst allerdings praktische Gründe. Schon auf ihrem ersten Album *The Karelian Isthmus*¹⁹ wurden die Texte eher als eine Art Notwendigkeit angesehen denn als künstlerisches Ventil (vgl. Laakso 2015: 212).²⁰ Die fehlende Motivation und ein sich wandelnder Geschmack der Musiker führten zur Einbindung des finnischen National-Epos (vgl. ebd.: 124).

Bis heute bildet die Kalevala (oder deren Adaption) die Vorlage für fünf von zwölf Studio-Alben (*Tales From The Thousand Lakes*, *Eclipse*, *Silent Waters*, *Skyforger* und *The Beginning Of Times*). Weitere drei Alben beziehen sich nicht explizit auf die Kalevala, verarbeiten aber Sujets und Topoi (*Tuonela*, *Circle* und *Under The Red Cloud*). Für das Album *Elegy* wurden Texte des als Schwesterwerk zur Kalevala geltenden Kanteletar als Vorlage verwendet. Insgesamt acht Alben integrieren zudem Symbolik aus der Kalevala oder der finnischen Mythologie in die grafische Gestaltung von CD-Cover und -Booklet (*Tales From The Thousand Lakes*, *Elegy*, *Far From The Sun*, *Silent Waters*, *Skyforger*, *The Beginning Of Times*, *Circle* und *Under The Red Cloud*).²¹ Der musikalische Stil nimmt zwar keinen expliziten Bezug auf die musikalische Tradition der Kalevala (vgl. hierzu z. B. Murtomäki 2010), dennoch verändert sich die Adaptionsweise des Epos. Dass dies parallel zu den hier beschriebenen Phasen passiert, soll die vergleichende Untersuchung der Kalevala-Adaption von *Tales From The Thousand Lakes* (erste Phase) und *Silent Waters* (dritte Phase) verdeutlichen.

IV. 1. *Tales From The Thousand Lakes*

Das Album *Tales From The Thousand Lakes* nimmt explizit Bezug auf die Kalevala. Als Vorlage für die auf dieser CD verwendeten Texte diente die englische Übersetzung des britischen Dichters und Linguisten Keith Bosley (geb. 1937), die erstmals 1989 veröffentlicht wurde (vgl. Bosley 2008: Lf.). Für sieben der zehn Stücke wurden Passagen aus dieser Übersetzung mehr oder weniger originalgetreu übernommen. Bei fünf dieser Stücke wurden zudem

19 Das Debüt-Album *The Karelian Isthmus* stellt zwar Bezüge zu der für die Entstehung der Kalevala wichtigen Region Karelien her, es bleibt jedoch bei der Erwähnung des Namens. Die Texte handeln überwiegend von kriegerischen Auseinandersetzungen in einem imaginativen Mittelalter oder knüpfen an ähnliche Topoi an, womit sie die oben genannten, den Fantasy-Stil definierenden, Charakteristika erfüllen.

20 An dieser Stelle lassen sich Parallelen zu Elfleins These erkennen, dass Gesang (und Texte) im Metal eine untergeordnete Rolle spielen (vgl. Elflein 2010: 107, 144).

21 Hierzu gehören etwa die Abbildung des Ukonvasara- und Hannunwaakuna-Symbols (vgl. Laakso 2015: 362).

auch die von Bosley gewählten Überschriften als Titel verwendet.²² Die Textabschnitte scheinen relativ unbewusst ausgewählt worden zu sein.²³ Der Kontext wird in der Regel erst deutlich, wenn der Inhalt der Kalevala bekannt ist. Der Zusammenhang verliert sich einerseits durch extreme Kürzung des Textes und andererseits durch das Weglassen von Eigennamen. Diese Tendenz zur Entkontextualisierung zieht sich durch alle von Bosley übernommenen Texte auf *Tales From The Thousand Lakes*.

Die Texte machen deutlich, dass es nicht in der Intention der Musiker lag, das Epos in seiner linearen Erzählstruktur wiederzugeben. Darüber hinaus wird diese auch durch die Platzierung der Stücke auf der CD aufgelöst. Die – u.a. durch das Weglassen von Eigennamen – entstehende Entkontextualisierung gibt den Hörer*innen jedoch gleichzeitig auch Spielraum für individuelle Interpretationen des Textes.

Das Ergebnis der Übernahme der Kalevala in das Konzept von *Tales From The Thousand Lakes* durch Amorphis kann somit als eine individuelle Interpretation des Originals gesehen werden. Sie nimmt in Bartoschs Unterteilung von Metal-Texten das andere Extrem ein, nämlich das Herangehen an die Vorlage ohne sog. »Einflussangst« (Bartosch 2011: 6). Die Vorlage kann ohne konkrete Reflexion übernommen, bearbeitet oder auch umgedeutet werden (vgl. ebd.).

IV. 2. *Silent Waters*

Die Texte von *Silent Waters* (und den folgenden Alben) wurden vom Künstler Pekka Kainulainen²⁴ verfasst. In ihnen verarbeitet Kainulainen seine künstlerische Interpretation des Epos. Für ihn »[handelt] die Kalevala [...] nicht nur von der menschlichen Psyche, sondern auch von Musik, Dichtkunst und Natur. Es erzählt von der Beziehung zwischen Mensch, Kosmos und Naturgesetzen, von dem Versuch des Menschen, in sich hineinzuhorchen, und von seinem Verhältnis zu seiner Umgebung« (Kainulainen in Laakso 2015: 349). Kainulainen schreibt die Texte unabhängig von der Musik in finnischer Sprache, anschließend werden sie ins Englische übersetzt (vgl. ebd.: 328).

22 »Into Hiding«, »The Castaway«, »Drowned Maid«, »In The Beginning« und »Magic And Mayhem«. Die Vorlage zu »Black Winter Day« stammt aus dem zweiundzwanzigsten Gesang (bei Bosley »22. Laments«). Die Vorlage zu »To Fathers Cabin« stammt aus dem achtundzwanzigsten Gesang (bei Bosley »28. Into Hiding«) (vgl. Lönnrot 2008: 283-297, 392-400).

23 Gut erkennbar in den Stücken »Magic And Mayhem« und »Into Hiding« (vgl. Amorphis 1994: 1f. u. Lönnrot 2008: 383, 392-393).

24 Geb. 1956 in Järvenpää, Finnland. Kainulainen ist Maler, Bildhauer sowie Video- und Performance-Künstler. Als Künstler beschäftigt er sich mit der Kalevala seit 1985 (vgl. Laakso 2015: 315, 318).

Die Inhalte der Texte orientieren sich je Album an den verschiedenen Zyklen, in welche die Kalevala eingeteilt wird.²⁵ Epos-Zyklen und Alben fokussieren sich dabei gleichermaßen auf einen bestimmten Charakter der Kalevala.²⁶ *Silent Waters* beschäftigt sich mit dem ersten Zyklus über Lemminkäinen, welcher hier der Hauptprotagonist ist.

Am auffälligsten an der Adaption des finnischen Künstlers ist die nicht kontinuierlich dem Erzählstrang des Epos folgende Handlung. So springt nach dem einleitenden Stück »Weaving The Incantion« (welches sich auf den zwölften Gesang der Kalevala bezieht) etwa das dritte Stück »Silent Waters« in den fünfzehnten Gesang, während die letzten vier Lieder (»Enigma«, »Shaman«, »The White Swan« und »Black River«) auf der Handlung des dreizehnten und vierzehnten Gesangs basieren und diese nun wieder chronologisch erzählen.²⁷

Der zweite große Unterschied zur originalen Handlung findet sich im beschließenden »Black River«: Es bleibt unklar, ob Lemminkäinen von seiner Mutter gerettet wird. Kainulainen entscheidet sich hier für ein offenes Ende und damit für einen möglichen Tod des Protagonisten. Somit kriert Kainulainen in »Black River« eine Situation, die mit dem kommenden Tod des Protagonisten eine emotionale Extreme schafft, in der Lemminkäinen beginnt, über sein Leben zu reflektieren.

Die Beschreibung der Charaktere ist auf dem gesamten Album ein zentrales Element. Kainulainen widmet sich neben »Black River« in vier weiteren Songs den Gedanken und Emotionen der beiden Hauptcharaktere – auf dem Album sind dies Lemminkäinen und seine Mutter. Die im elften und zwölften Gesang etablierten Attribute Lemminkäinens (jähzornig, angriffslustig, übersteigertes Selbstvertrauen, promiskuitiv, widerspenstig) (vgl. Lönnrot 1979: 64-66, Amorphis 2007: 1, 3-4) werden in diesen Stücken immer wieder von Kainulainen aufgegriffen.

Neben den Charaktereigenschaften wird auch die Mutter-Sohn-Beziehung in einem Lied (»Her Alone«) thematisiert. Interessant hieran ist nicht nur die Konzentration auf die Beziehung an sich, sondern auch, dass Lemminkäinen hier als eine hörige Figur präsentiert wird (vgl. Amorphis 2007: 5). Damit entfernt sich der Text deutlich von der Vorlage, in der Lemminkäinen seiner Mutter an den für die Handlung wichtigen Stellen widerspricht und sich nicht von ihr beeinflussen lässt. Möglich ist es, in diesem

25 Für einen (inhaltlichen) Überblick der Zyklen vgl. Bosley 2008: XXXIXf.

26 Für eine Kurzcharakterisierung der Hauptcharaktere vgl. Riiva-Järvinen 2010: 35, 37f., 41, 45-47.

27 Für eine zusammenfassende Inhaltsangabe des ersten Lemminkäinen-Zyklus vgl. Fromm 1979: 331f.

Lied neben »Black River« einen weiteren Versuch zu sehen, den Helden als einen vielschichtigeren Charakter darzustellen.

Auffällig bei der Darstellung von Lemminkäinen's Gefühlswelt und Emotionen ist die Form des inneren Monologs in Ich-Perspektive. Die Sicht der Mutter hingegen bleibt auf ihre Worte und Taten beschränkt, die meist in der dritten Person beschrieben werden. Lediglich in »Silent Waters« werden ihre Emotionen in Form eines Gebets offenbart. Somit bleibt Lemminkäinen's Mutter auf eine relativ eindimensionale Rolle beschränkt.

Ebenso wie Kainulainen versucht, einen komplexeren und nachdenklicheren Charakter zu zeichnen, so unterstreicht auch der Übersetzer Hans Fromm den »sich [w]andelnden und [w]achsenden« (Fromm 1979: 430) Wesenszug Lemminkäinen's. Er unterstützt diese These jedoch vor allem durch seine Wandlung zu einem zauberkundigen und gottähnlichen Wesen und nicht mit einer auf emotionaler Ebene stattfindenden Selbst-Reflexion (vgl. ebd.: 345).

Das Kalevala-Epos ist durch bestimmte literarische Stilmittel charakterisiert.²⁸ Kainulainen verwendet in den Texten für Amorphis eines dieser Stilmittel, nämlich den Parallelismus. Dieser, also die auf einen Satz folgende Wiederholung und Variation dessen Inhalts, kann in der Kalevala auf zwei unterschiedliche Arten erfolgen: Es können Synonyme für bestimmte Wörter verwendet werden oder es kann die von Fromm als »Analogievariation[en]« (1979: 376) bezeichnete Satzform auftreten. Letztere wiederholt dabei nicht einfach nur das Gesagte in anderen Worten, sondern führt es durch eine Erweiterung fort (vgl. ebd.: 376).

In Kainulainen's Texten können sowohl die Synonym- wie auch die Analogievariation vorkommen. Beispielhaft sieht man dies an den drei letzten Strophen von »Weaving The Incantation«:

»I equip myself, to warfare I prepare / I put on my black cloak, enchanted adder skins / your prayers shall not reach into my heart / your despair shall not stop me now / This precious hairbrush, thrown at the wall / it came to me from my father / I gave you this as a token of myself / for you to have and mourn over / And when my blood flows from it's bristles / when my sap is dripping from it's shaft / then you will know of my anguish / my destruction will be revealed« (Amorphis 2007: 1)

Kainulainen's Texte des *Silent Waters*-Albums unterstützen die von der Metal-Forschung vertretene These, dass Metal-Texte, die in einen histori-

28 Bezüglich der literarischen Stilmittel in der Kalevala vgl. Fromm 1979: 373-377, Bosley 2008: S. XXII f.

schen bzw. phantastischen Kontext gesetzt werden, überwiegend männlich konnotierte Stärke-Metaphern abbilden. Dies spiegelt sich nicht nur in der Wahl der mit männlich konnotierten Attributen ausgestatteten Lemminkäinen-Figur, sondern auch in der poetischen Darstellung seiner Persönlichkeit und Geschichte.

Die Ergebnisse der Text-Untersuchungen der beiden gewählten Alben offenbaren eine Veränderung der Art und Weise, das Epos zu behandeln. Die Texte Pekka Kainulainens (wie auch die Paavo Haavikkos) und damit der dritten Phase setzen sich künstlerisch-kreativ mit dem Kalevala-Epos auseinander und stehen damit in einem starken Kontrast zu der bloßen Text-Übernahme von *Tales From The Thousand Lakes* und damit der Extreme-Metal-Phase.²⁹ In der Veröffentlichungsgeschichte von Amorphis finden sich also beide von Bartosch benannten Extreme der Vorlagen-Behandlung wieder.

V. Zusammenfassung und Ausblick

Amorphis' Klangbild wurde im Laufe der Zeit einem Wandel unterzogen. Die Musiker bedienen sich selbstverständlich bei für den Metal wichtigen kompositorischen Eigenheiten wie dem Breakdown, verzerrtem Gesang und dem Gitarren-Riff als zentralem strukturellem Element. Gleichzeitig sind Amorphis aber nicht in diesen Kompositionsweisen verhaftet und können diese auch weiterentwickeln, was der *varierte Breakdown* zeigt. Zudem waren und sind Amorphis offen gegenüber Einflüssen abseits des Metals, was sich insbesondere durch den Einfluss (vorder)asiatischer Skalen, den prominente Gebrauch von Tasten-Instrumenten sowie die Einbindung von Blas- und Streich-Instrumenten und die Übernahme formaler Strukturen aus der Popmusik zeigt. Die Musik von Amorphis steht im stetigen Austausch mit anderen (populären) Musikstilen.

Die Untersuchung der Adaption des Kalevala-Epos durch Amorphis offenbart differierende Herangehensweisen der Texter, die sich parallel zu der hier vorgenommenen Phaseneinteilung der Musik vollziehen. Durch die analytische Betrachtung der Texte zeigen sich außerdem Übereinstimmungen mit der in der Metal-Forschung aufgeworfenen These einer Manifestierung männlicher Dominanz in Metal-Texten durch die poetische Einbindung männlich konnotierter Stärke-Metaphern. Die Untersuchung der Texte zu dem Album *Silent Waters* zeigt jedoch, dass Amorphis bzw. ihr Texter Pekka

²⁹ Die Texte des Kanteletar wurden auf dem Album *Elegy* ebenfalls fast wortgetreu von Bosley übernommen.

Kainulainen mit der emotional komplexeren Darstellung des Hauptcharakters Lemminkäinen versucht, von dessen ebenfalls männlich konnotierten Eigenschaften abzurücken. Somit zeigt sich, dass eine Pauschalisierung des Männerbildes den Texten nicht ohne weiteres gerecht wird.

Amorphis partizipiert mit der Kalevala-Adaption in einer Wiederaufnahme romantischer Ideale. Die Hinwendung zu mythischen Themen, welche in dieser Epoche eine gewichtige Rolle spielte, hielt bereits in den 1960ern Eingang in die populäre Musik und wenig später in den Metal Einzug (vgl. Bennett 2013: 13ff., Kallioniemi u. Kärki 2009: 67). Kari Kallioniemi und Kimi Kärki argumentieren, dass die Hinwendung zum Kalevala-Epos von Metal-Bands wie Amorphis in den 1990er Jahren ein Resultat aus der Suche nach einer neuen nationalen Identität nach dem Ende des Kalten Krieges war (vgl. 2009: 61). Eine These, die Weinstein ebenfalls vertritt, und sie zugleich auf andere europäische Bands erweitert (vgl. 2013: 73-74). Kallioniemi und Kärki nennen darüber hinaus eine steigende Jugendarbeitslosigkeit³⁰ und Finnlands Eintritt in die EU (1995) als weitere mögliche Faktoren, die eine Suche nach Identität und Sicherheit beflügelt haben könnten (vgl. 2009: 65).

Diese Versuche, Amorphis Kalevala-Adaptionen in einen größeren historischen Kontext einzubetten, können lediglich als ein Erklärungsansatz gelten. Es ist zu beachten, dass die Adaption ebenso in der künstlerischen Tradition steht, folkloristische, historische und mythologische Themen »for one's own aesthetic goals« (Lucas in Bannatyne 2012: 6) zu nutzen.

Das lyrische Konzept zeigt, dass literarisch-mythologische Vorlagen für Metal-Musiker*innen weiterhin eine wichtige Rolle spielen. Amorphis haben damit zudem einen Anstoß gegeben, sich auf eine bestimmte musikalische Art und Weise mit der Kalevala zu beschäftigen. So setzten sich finnische Bands wie etwa Amberian Dawn, Finntroll, Ensiferum oder Korpiklaani in der Folge ebenfalls mit dieser Vorlage auseinander (vgl. Reikki 2005: 140f.). Die Ergebnisse dieser Untersuchung befruchten somit nicht nur die musikalische Analyse von Metal-Musik, sondern auch die Diskussion um die Kalevala-Adaption (und Literatur-Adaption im Allgemeinen) im Metal und der übrigen Populärmusik.

30 Auch Laakso (2015: 86) weist in seiner Amorphis-Biografie auf diesen Umstand hin.

Literatur

- Amorphis (1994). CD-Booklet für *Tales From The Thousand Lakes*. Relapse Records RR 6901-2.
- Amorphis (2007). CD-Booklet für *Silent Waters*. Nuclear Blast NB 1881-2.
- Amorphis (2010). CD-Booklet für *Magic & Mayhem. Tales From The Early Years*. Nuclear Blast NB 2578-2.
- Anon. (o. J.). »Breakdown (music).« Auf: *Wikipedia.org*, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Breakdown_\(music\)&oldid=828737738](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Breakdown_(music)&oldid=828737738) (Zugriff: 6.1.2018).
- von Appen, Ralf / Grosch, Nils / Pfeleiderer, Martin (2014). »Glossar.« In: *Populäre Musik. Geschichte – Kontexte – Forschungsperspektiven* (= Kompendien Musik 14). Hg. v. dens. Laaber: Laaber, S. 257-262.
- Bannatyne, Lesley (Hg.) (2012). »The Authentic in Finnish Heavy Metal. Blending Ethnography with Music Theory.« In: *Harvard University Department of Music. Music Newsletter* 12, 1, <https://music.fas.harvard.edu/newsletters/winter2012/newsletter.pdf> (Zugriff: 30.10.2016), S. 6.
- Bartosch, Roman (2011). »Subversiv|Plakativ: (Inter-)Textuelle Dimensionen des Heavy Metal.« In: *Heavy Metal Studies. Lyrics und Intertextualität 1*. Hg. v. dems. Oberhausen: Nicole Schmenk, S. 5-10.
- Bennett, Andy (2013). »Paganism and the counter-culture.« In: *Pop Pagans. Paganism in popular Music* (= Studies in contemporary and historical Paganism 1). Hg. v. Donna Weston und dems. Durham: Routledge, S. 13-23.
- Elflein, Dietmar (2010). *Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal* (= texte zur populären musik 6). Bielefeld: transcript.
- Hassemer, Simon Maria (2011). »Metal-Alter. Zur Rezeption der Vormoderne in Subgenres des Heavy Metals.« In: *Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt* (= Braunschweiger Schriften zur Medienkultur 16). Hg. v. Rolf F. Nohr u. Herbert Schwaab, Münster u. a.: Lit, S. 247-261.
- Heesch, Florian (2011). »Extreme Metal und Gender. Zur Stimme der Death-Metal-Vokalistin Angela Gossow.« In: *Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute* (= Populäre Kultur und Musik 2). Hg. v. Sabine Meine u. Nina Noeske. Münster u. a.: Waxmann, S. 167-186.
- Kahn-Harris, Keith (2007). *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford u. a.: Berg.
- Kallioniemi, Kari / Kärki, Kimi (2009). »The Kalevala, Popular Music, and National Culture.« In: *Journal of Finnish Studies* 13(2), S. 61-72, http://www.tadubois.com/varying-course-materials/Kalevala_444-readings/Kallioniemi_and_Karki_article.pdf (Zugriff: 4.11.2016).
- Laakso, Markus (2015). *Amorphis. Die offizielle Biografie*. Helsinki: Edition Roter Drache.
- Lönnrot, Elias (1979). *Kalevala. Das finnische Epos des Elias Lönnrot*. Hg. v. Lore und Hans Fromm, München: dtv.
- Lönnrot, Elias (2008). *The Kalevala. An Epic Poem After Oral Tradition* (= Oxford World's Classics). Hg. v. Keith Bosley. Oxford: Oxford University Press (2. Aufl.).
- Moore, Sarah (2010). »Dissonance and Dissidents. The Flattened Supertonic Within and Without of Heavy Metal Music.« In: *Heavy Fundamentals. Music, Metal & Politics*. Hg. v. Rosmary Hill u. Karl Spracklen. Oxford: Inter-Disciplinary Press, S. 127-140.

- Murtomäki, Veijo (2010). »The Influence of Karelian runo Singing and kantele Playing on Sibelius's Music.« In: *Sibelius in the Old and New World. Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception* (= Interdisziplinäre Studien zur Musik 6). Hg. v. Timothy L. Jackson. Frankfurt/M.: Lang, S. 199-218.
- Niedling, Christian (2007). *Zur Bedeutung von Nationalepen im 19. Jahrhundert. Das Beispiel von Kalevala und Nibelungenlied* (= Universitätschriften 2). Köln: SAXA.
- Reikki, Matti (2005). »From the Smithy of Ilmarinen. Kalevala and Heavy Metal.« In: *Inspired by Tradition. Kalevala Poetry in Finnish Music*. Hg. v. Jutta Jaakkola und Aarne Toivonen. Jyväskylä: Finnish Music Information Centre, S. 139-143.
- Riiva-Järvinen, Irma (2010). *Kalevala Guide* (= Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia, 1276). Helsinki: Finnish Literature Society.
- Tolvanen, Hannu (2005). »On the Kalevala Tradition in Finnish Popular Music before the 1970s.« In: *Inspired by Tradition. Kalevala Poetry in Finnish Music*. Hg. v. Jutta Jaakkola und Aarne Toivonen. Jyväskylä: Finnish Music Information Centre, S. 124-129.
- Tsai, Chen-Gia / Wang, Li-Ching / Wang, Shwu-Fen / Shau, Yio-Wha / Hsiao, Tzu-Yu / Auhagen, Wolfgang (2010). »Aggressiveness of the grow-like Timbre. Acoustic Characteristics, Musical Implications, and biomechanical Mechanisms.« In: *Music Perception* 27(3), <http://dx.doi.org/10.1525/mp.2010.27.3.209> (Zugriff: 4.11.2016), S. 209-221.
- Weinstein, Deena (2000). *Heavy Metal. The Music and Its Culture*. New York: Da Capo (2. Aufl.).
- Weinstein, Deena (2013). »Pagan Metal.« In: *Pop Pagans. Paganism in Popular Music* (= Studies in contemporary and historical Paganism 1). Hg. v. Donna Weston u. Andy Bennett. Durham: Routledge, S. 58-75.
- Wilson, William A. (1996). »Sibelius, the Kalevala and Karelianism.« In: *The Sibelius Companion*. Hg. v. Glenda Dawn Gloss. Westport, CT, u. a.: Greenwood Press, S. 43-60.

Diskografie

- Amorphis (1992). *The Karelian Isthmus*. Relapse Records RED 6045-2.
- Amorphis (1994). *Tales From The Thousand Lakes*. Relapse Records RR 6901-2.
- Amorphis (1996). *Elegy*. Relapse Records RR 6635-2.
- Amorphis (1999). *Tuonela*. Nuclear Blast 27361 63822.
- Amorphis (2001). *Am Universum*, Relapse Records RR 6488-2.
- Amorphis (2003). *Far From The Sun*. EMI Finland Virgin 07243 583923 2 6.
- Amorphis (2006). *Eclipse*. Nuclear Blast NB 1596-0.
- Amorphis (2007). *Silent Waters*. Nuclear Blast NB 1881-2.
- Amorphis (2009). *Skyforger*. Nuclear Blast NB 2304-2.
- Amorphis (2013). *Circle*. Nuclear Blast NB 2674-2.
- Amorphis (2011). *The Beginning Of Times*. Nuclear Blast NB 2674-2.
- Amorphis (2015). *Under The Red Cloud*. Nuclear Blast NB 3211-0.

Abstract

This paper examines the music and lyrics of the Finnish extreme metal band Amorphis. The musical analysis locates Amorphis' music within the field of extreme metal while demonstrating a development that occurs in compositional techniques such as the breakdown, formal structures, and melodic features, influenced by different kinds of metal and other popular music. The band's different ways of adapting the Finnish national epic *Kalevala* as the basis for most of their lyrics as well as the artistic intentions of Amorphis are shown by comparing various albums from their discography.